مجلة
البلاغة المقارنة
ألف
العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦

يا صديقي !..
ارضنا ليست بعاقر
كل أرض ، ولها ميلادها
كل فجر ، وله موعد ثائر !

محمود درويش

ها هي مياهك ومكان وردك
فاشرب ، وتجمّع ثانية ، وتجاوز الفوضى

روبرت فروست

Our land, my friend, is no barren land.
Each land gives birth in due time, And each fighter will see the dawn.
Mahmoud Darwish

Here are your waters and your watering place.
Drink and be whole again beyond confusion.
Robert Frost

جماليات المكان

- رئيســـة التحــريـر : دوريس إنريت ــ كلارك شكرى
- نائبـــو التحــريـر : أحمد طاهر حسنين

سيزا قاسم دراز

فريال جبورى غزول

- مساعدة التحرير : ماجى حسنى عوض الله
- مستشارة التحرير : باربرا هارلو
- ساهم فى إخراج هذا العدد : أرنولد جرين ، آلن هيبارد ، بيتر هانكوك ، جون رودينبك ، جيمى سبنسر ، ديفيد كونستان ، حسناء مكداشى ، سوسن ماردينى ، عبد الوهاب المسيرى ، فرنشيسكا كاسولى ، لورنس مفتاح ، لوريس نصور ، محمد أحمد بريرى ، محمد برادة ، مصطفى درويش ، مورين كيرنن ، نور المسيرى ، نيكولاس هوبكنز ، دفيلد وايت ، هدى وصفى .
- الغلاف : محسن شرارة
- الإخراج الفنى والإشراف : شركة دار إلياس العصرية بالقاهرة
- الجمع : جى سى سنتر للجمع التصويرى بالقاهرة
- الطباعة : مطبعة العالم العربى بالقاهرة
- سعر العدد :

جمهورية مصر العربية : جنيهان

البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوى)

الأفراد : ٧ دولارات (٦ أعداد : اثنان وأربعون دولاراً)

المؤسسات : ١٢ دولاراً (٦ أعداد : اثنان وسبعون دولاراً)

- أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية :

ألف ١ (١٩٨١) : الفلسفة والأسلوبية

ألف ٢ (١٩٨٢) : النقد والطليعة الأدبية

ألف ٣ (١٩٨٣) : الذات والآخر

ألف ٤ (١٩٨٤) : التناص : تفاعلية النصوص

ألف ٥ (١٩٨٥) : البعد الصوفى فى الأدب

- المراسلة والاشتراك والمخطوطات على العنوان التالى :

مجلة **ألف**

قسم الأدب الانجليزى والمقارن ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة

ص . ب ٢٥١١ ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية

المحتويات

● المقالات العربية

● المقالات الانجليزية

لا شك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التى تدور حولها نظرية الأدب ، غير أن المكان ـــ فى الآونة الأخيرة ـــ لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ، كما لا يعتبر معادلاً كنائيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلى وتشكيلى من عناصر العمل الفنى . وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبى .

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان ، وما زال ، يلعب دورا هاما فى تكوين هوية الكيان الجماعى ، وفى التعبير عن المقومات الثقافية ، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التى تحرك الشعوب فى جميع أرجاء العالم . ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب ، أو إذا حرمت منه الجماعة ، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمَرين واللاجئين . ترجو **ألف** ـــ إذ خصصت هذا العدد لجماليات المكان ـــ أن تكون قد وفقت فى الكشف عن الأبعاد النقدية والأيديولوجية للمكان .

وألف مجلة سنوية تنشر مقالات مكتوبة باللغات العربية والانجليزية (والفرنسية أحيانا). وعلى صفحاتها تتكامل المناقشات وتتفاعل حول التقاليد المختلفة والآداب المتباينة . وكل عدد يحفل ويرحب بمقالات نقدية نظرية وتطبيقية أصيلة تلقى ضوءا على جماليات وبلاغيات الأدب . وستكون محاور الأعداد القادمة فى **ألف** :

« العالم الثالث : الأدب والوعى ».

« الهيرمينوطيقا والتأويل ».

« إشكاليات الزمان »

The Adverbs of Place in Arabic Grammar and Poetry

Ahmed Taher Hassanein

The adverbs in Arabic strike the comparative grammarian by their limited number when contrasted with English adverbs. The fundamental difference can be explained by the fact that the adverb in English specifies the action of a verb, while in Arabic the variety and semantic nuances of verbs allow the precision to surface without the need for adverbs. Thus in English, it is said "[The wind] blew gently" while in Arabic the same may be said as "nasamat [al-riḥ]"; the verb *nasamat* carries the meaning of 'blew' and 'gently' simultaneously.

Man exists within surroundings. From the womb to the tomb, his sense of space and place is developed. Reference to place-- in the form of nouns of place or adverbs of place -- is evidently part of discourse. Creative writers have made artistic use of this linguistic phenomenon. In the Arabic language, *ism al-makan* (noun of place) is distinguished from *ẓaraf al-makan (adverb of place)*. An example of the first is *masna'* (a place of making, that is, a workshop or a factory) which is derived from the verb *sana'a* (to make). The forms of derivation of names of place follow identifiable linguistic patterns, such as *maf'al, maf'il,* etc. As for the adverbs of place, they tend to be sanctioned by usage *(sima'i)* rather than analogy *(qiyasi)*. Arab grammarians, including Ibn Malik, Ibn 'Aqil and Ibn Hisham, have discussed semantic properties as well as possibilities and typologies of declension of adverbs of place.

An investigation of the occurrence of adverbs of place in pre-Islamic Arabic poetry (Imru' al-Qays, Ṭarafa ibn al-'Abd, Ka'ab ibn Zuhayr) throws light on certain tendencies in the creative use of such adverbs. A statistical analysis of these poems shows that *bayna* (between, among) is the most prominent. A stylistic analysis of the verses where *bayna* occurs shows that the multiplicity of its meanings renders this adverb useful in different semantic contexts, hence its ambiguity makes it a privileged adverb in poetic use. The special position of this adverb in classical poetry established it as an enduring poetic convention in later poetry. Its use became a poetic cliché which points to the fact that continuity and tradition in Arabic poetry were not only based on prosody and structure, but also on poetic lexicon and diction.

One of the most fascinating uses of *bayna* in poetry is its manipulation as both an adverb of place and an adverb of time. Furthermore, its ambivalent signficance, implying both union and separation, is played upon in poetry.

ظرف المكان فى النحو العربى
وطرق توظيفه فى الشعر

أحمد طاهر حسنين

إن التصفح العابر لقاموسين ، أحدهما عربى والآخر انجليزى ، يطلعنا على حقيقة قد لا نختلف عليها كثيرا : تلك هى وفرة الظروف عموما فى القاموس الانجليزى عنها فى القاموس العربى . ربما كان سرّ هذا راجعا إلى الاختلاف بين المتكلمين بهاتين اللغتين من حيث النظر إلى الأمور والتعبير عنها ، ولكن ما هو أهم أن كثرة الظروف ـــ بمعناها العام والشامل ـــ فى القاموس الانجليزى إنما ترجع إلى أن كلا من الاسم والصفة يتحول بسهولة إلى ظرف فيما لو أضفنا إليه مقطعا صغيرا فى النهاية ، ولهذا لا نبالغ إذ نقول إن عدد الظروف فى اللغة الانجليزية قد يبدو مساويا لعدد كل من الأسماء والصفات فيها .

أما فى اللغة العربية فعدد الظروف ـــ أيضا بمعناها العام ـــ محدود معدود ، ربما لأن اللغة العربية قد استعاضت عن الظروف بوسيلة أخرى هى أنه إذا كان الظرف يأتى لبيان الحالات التى تحدث فيها الأفعال ، وأيضا للتفرقة والتمييز بين الكيفيات ومعرفة نِسبها المختلفة ، فإن الأفعال فى اللغة العربية ـــ وليس الظروف ـــ تجىء لتؤدى دور الظروف من أوجز طريق .

فإذا تحدثنا مثلا عن هبوب الريح ودرجاتها فإن اللغة الانجليزية على سبيل المثال قد تعطينا النماذج التالية : The wind blows gently, strongly, fiercely, violently, moderately (هبت الريح بلطف/ بشدة/ بضراوة/ بعنف/ باعتدال ، على التوالى) أما اللغة العربية ففى إمكانها تقديم هذه الكيفيات ، بل وأكثر ، وذلك عن طريق التعبير بالأفعال وحدها ، وذلك كأن تقول مثلا :

نسمت الريح ، خفقت ، سرت ، هبت ، عصفت ، قصفت ، تهزمت ، وذلك دون ما حاجة إلى إضافة ما يدل على القوة أو الضعف .[1]

هذا مدخل عام قصدنا به التنبيه إلى عدة أمور :

الأول : أن لكل لغة وسائلها وأدواتها فى التعبير .

الثانى : أننا نظلم اللغات حين تغرينا العنونات فنروح نقارن مثلا بين الظرف فى اللغة العربية والظرف فى اللغة الانجليزية . إننى هنا أشير إلى أساس آخر فى المقارنة وهو طريقة كل لغة فى التعبير عن ظاهرة لغوية معينة بصرف النظر عن التشابه فى العناوين .

الثالث : أن دراسة الظرف هنا مستمدة من التراث العربى ولم نقارن بعض الظواهر بالانجليزية إلا نادرا ، وحين وجدنا أن المقارنة تضيف شيئا إلى الموضوع الأصلى .

قال المناطقة عن الإنسان إنه : حيوان ناطق .
وقال عنه علماء الاجتماع إنه : مدنى بطبعه .
وقال عنه علماء الأحياء إنه : كائن حى .
ونقول عنه إنه : مخلوق فى حيز زمانى ومكانى .

أما كونه مخلوقا فالدلائل كثيرة والشواهد متعددة ، وأما عن الحيز الزمانى فقد يفسره الوقت الذى تستغرقه حياة الإنسان منذ أن يكون نطفة وحتى يلفظ أنفاسه الأخيرة . (ناهيك هنا عن فكرة تناسخ الأرواح التى تمتد بالإنسان زمنيا إلى أكثر من هذه الحدود) .

أما عن الحيز المكانى للإنسان فله أبعاد مختلفة وأحجام قد يصعب تنظيرها لأنها تختلف طولا وعرضا ، ضيقا واتساعا ، علوا وانخفاضا وهكذا ... لقد عاش الإنسان الأول فى العراء فكانت الأرض والسماء كلتاهما على امتداد بصره الأفقى والرأسى حيزا مكانيا كان يتسع بحسب الرغبة والإرادة ويضيق على أساس منهما أيضا ، حين راح الإنسان الأول يحتمى فى كهف بحضن جبل ، أو تجويف فى كثيب رمل ، أو فجوة فى مغارة ، وما إلى ذلك من أحياز (جمع حيز) مكانية نستطيع أن نقول عنها إنها هى التى شدته إلى أن يكون ، بل ويظل مخلوقا له جاذبيته بالمكان .

من هنا كان للمكان فى حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزيّته التى تشده إلى الأرض ، ولا غرو فالمكان يلعب دورا رئيسيا فى حياة أى إنسان ، فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجى والحياتى ، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشمّ أول نسمة للوجود الخارجى كان المهد هو المكان الذى تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه من بصر وشمّ وذوق وسمع ولمس ، بعده ـــ أى بعد المهد ـــ تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح فى البيت والمدرسة والنادى والسينما والكازينو والشارع ، سواء فى القرية أو المدينة أو الصحراء ، بل فى البحر والجو أيضاً فى أحياز مكانية لا حصر لها ، قد يكون القبر فى الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها .

ويستطيع المتأمل فى الأحياز المكانية أن يُميّز أكثر من مستوى ، فكل ما قلناه يمثل مستوى عاما قد يشترك فيه معظم الناس إن لم يكونوا كلهم .

وهناك مستويان آخران : أحدهما أحياز مكانية لها صفة القداسة الدينية كالأماكن المقدسة من مساجد وكنائس وصوامع وبيع وغيرها ، وهذه لن نتعرض لها . أما المستوى الآخر — وهو ما يهمنا هنا — فهو الأحياز المكانية الاصطلاحية : تلك التى صنعها ويصنعها الدارسون والمبدعون على شتى طبقاتهم وحيثياتهم العلمية والأدبية ؛ فهناك النحويون ، وقد رصدوا وصنفوا ودرسوا أحيازا أو ظروفا للمكان ؛ وهناك الشعراء والقصاصون وكاتبو المسرحيات راحوا يتفننون فى استخدام ظروف المكان وأسماء المكان مضيفين إليها — ربما لا شعوريا — الشيء الكثير : تارة بالتحوير ، وتارة بالتشكيل والتغيير ، وطورا بالإسقاطات ، وتارة بالرموز والتلميحات ، وظهرت على أيديهم نماذج لا حصر لها من أحياز — أخشى أن أقول ظروف — المكان .[٢]

وبهذا وذاك تحصل لدينا رصيد هائل من أحياز المكان أقدمها فى هذه العجالة أولا : على المستوى اللغوى البحت ، وهو جانب نظرى ، ثم على المستوى الوظيفى ، أو فى إطار الاستخدام الأدبى وهو جانب تطبيقى .

وبادىء ذى بدء أرى ضروريا التمييز بين مصطلحين قد يتواردان متداخلين أحيانا وهما : اسم المكان وظرف المكان ؛ ولعل النحويين يقصدون بالأول النوع القياسى وبالثانى النوع السماعى .

ونماذج اسم المكان فى اللغة العربية كثيرة ومتنوعة، ويدل معناها على مكان وقوع الحدث ، فمثلا من الفعل صنع يصنع يأتى الاسم مصنع ، ومثل هذه الكلمة هى التى يطلق عليها اسم مكان .

وفى حالات كثيرة يجيء اسم المكان وله معنى يختص به لدرجة تجعلنا نتوهم بعده عن معنى الفعل ، فمثلا مبدأ من الفعل بدأ من الممكن أن يعنى البداية أو المنطلق ، ولكنه أيضا يعنى الأساس أو الاتجاه أو المبدأ بالمعنى المألوف . هذا وقليل من أسماء المكان إنما تشتق من الأسماء لا من الأفعال ، فمثلا مقهى إنما يشتق من قهوة حيث لا يوجد فعل يشتق منه اسم المكان .[٣]

على أية حال ، نستطيع أن نقول : إن اسم المكان هو اسم مشتق للدلالة على مكان وقوع الفعل وهو يصاغ :

ا — من الثلاثى على وزنين :

مَفْعَل بفتح العين من معتل الآخر ، مثل : « مرمى » و« ملهى » و« مجرى » من « رمى » و« لها » و« جرى » ، وأيضا من المضارع الذى عينه مفتوحة أو مضمومة مثل « ملعب » و« مصنع » و« مكتب » و« مدخل » و« مقام » من « لعب يلعَب » و« صنع يصنَع » و« كتب يكتُب » و« دخل يدخُل » و« قام يقوم » .

مَفْعِل بكسر العين ويأتى من صحيح الآخر ومضارعه مكسور العين مثل « مرجع » و« منزل » من « رجع يرجع » و« نزل ينزل » ، وأيضا من صحيح الآخر الذى أوله حرف علة مثل « موعد » و« مورد » و« مولد » من « موعد » ، « ورد » ، « ولد » .

ب ــ من غير الثلاثى على وزن اسم المفعول مثل « مجتمع » و« مستودع » و« مستوصف » و« مستشفى » .[4]

هذا وكثيرا ما يصاغ اسم المكان من الاسم الجامد ويأتى على وزن **مَفْعَلة** مثل : « مأسدة » و« مسبعة » و« مبطخة » و« مقثاة » من « الأسد » و« السبع » و« البطيخ » و« القثاء » ، وهناك قائمة أورد بها الدكتور عبد الرحمن تاج ــ أحد شيوخ الأزهر السابقين ــ عددا من هذه الأسماء بلغت ١٢٦ اسم مكان على هذا الوزن وما نزال نستخدم بعضها حتى الآن مثل :
« المباءة » : « المنزل » ، « المثابة » : موضع على البئر ومجتمع الناس بعد تفرقهم ، « المجرّة » : منطقة فى السماء تمتاز بنجومها الكثيرة التى لا يتميز بعضها عن بعض فترى كأنها بقعة بيضاء ، « المجلة » : الصحيفة التى تجمع طرائف الحكمة ، « المحبرة » : موضع الحبر ، « المحلة » : المنزل ، « المدرسة » : مكان الدرس ، « المرحلة » : المسافة المحددة ، « المزبلة » : الموضع الذى يلقى فيه الزبل ، « المسطبة » : الدكان وهو المكان المرتفع يقعد عليه .[5]

وقد سمعت ألفاظ بالكسر وقياسها الفتح مثل : « مسجِد » و« منسِك » و« منبِت » و« مفرِق » والصحيح بها « مسجَد » و« منسَك » و« منبَت » و« مفرَق » (وهو سماعى) .[6]

هذا عن اسم المكان وطريقة صوغه ونماذجه ، فماذا عن ظرف المكان ؟ فى الحقيقة لقد وردت إلينا معالجة ظرف المكان شاملة للنوعين : السماعى فقط ممثلا فى ظروف المكان ، والقياسى (مع بعض نماذج سماعية) ممثلا لأسماء المكان وسنحاول ما وسعنا أن نتجنب التكرار .

يقول ابن مالك فى الألفية :[7]

الظرف وقت أو مكان ضمنا	«فى» باطراد كـ«هنا» امكث «أزمنا»
فانصبه بالواقع فيه مظهَراً	كان ، وإلا فانوه مقدّرا
وكل وقت قابل ذاك وما	يقبله المكان إلا مبهما
نحو الجهات والمقادير وما	صيغ من الفعل كمرمى من رمى
وشرط كون ذا مقيسا أن يقع	ظرفا لما فى أصله معه اجتمع

ومعنى هذا باختصار : أن الظرف زمانا أو مكانا ضمن معنى « فى » باطراد نحو : « امكث هنا أزمنا » ، « فهنا » ظرف مكان و« أزمنا » ظرف زمان وكل منهما تضمن معنى « فى » لأن المعنى : امكث فى هذا الموضع وفى أزمن ، وإذا ذكرت «فى » قبل الظرف فإنه لم يعد ظرفا بل يكون اسما مجرورا بها .

وحكم ما تضمن معنى « فى » من أسماء الزمان والمكان النصب ، والناصب له ، ما وقع فيه وهو المصدر أو الفعل أو الوصف ، تقول : « عجبت من ضربك زيدا يوم الجمعة عند الأمير » ، فيكون النصب بالمصدر ؛ ، « ضربت زيدا يوم الجمعة أمام الأمير » ، فيكون النصب بالفعل ؛ أو « أنا ضارب زيدا اليوم عندك » ، فيكون النصب بالوصف ، وهو هنا اسم الفاعل « ضارب » .

والناصب له يكون مذكورا كما فى الأمثلة السابقة ويكون محذوفا جوازا كما نقول . « متى جئت ؟ » فتقول : « يوم الجمعة » ، و« كم سرت ؟ » فتقول : « فرسخين » ، والتقدير : « جئت يوم الجمعة » ، و« سرت فرسخين » ، أو وجوبا كما إذا وقع الظرف صفة مثل : « مررت برجل عندك » ، أو خبرا فى الحال أو فى الأصل مثل : « زيد عندك » ، و« ظننت زيدا عندك » ، فالعامل فى هذه الظروف محذوف وجوبا والتقدير فى غير الصلة « استقر » أو « مستقر » ، وفى الصلة « استقر » لأن الصلة لا تكون إلا جملة .

أما البيتان الآخران هنا فيعرضان لقاعدة نصب اسم الزمان على الظرفية . مبهما كان نحو « سرت لحظة وساعة » ، أو مختصا إما بإضافة نحو « سرت يوم الجمعة » ، أو بوصف نحو « سرت يوما طويلا » ، أو بعدد نحو « سرت يومين » .

واسم المكان لا يقبل النصب منه إلا نوعان :
أحدهما المبهم والثانى ما صيغ من المصدر ، بشرط أن يكون عامله من لفظه نحو : « قعدت مقعد زيد » ، و« جلست مجلس عمرو » ، فلو كان عامله من غير لفظه تعيّن جره بـ « فى » نحو : « جلست فى مرمى زيد » .

هذا ويكمل ابن مالك حديثه عن الظروف قائلا :

وما يُرى ظرفا وغير ظرفِ ... فذاكِ ذو تصرف فى العُرفِ
وغير ذى التصرف الذى لزِمْ ... ظرفيةً أو شبهها من الكلمْ
وقد ينوب عن مكان مصدرُ ... وذاك فى ظرف الزمان يكثرُ

معنى هذا أن اسم الزمان واسم المكان ينقسم كل منهما إلى متصرف وغير متصرف . والأول ما استعمل ظرفا وغير ظرف مثل : « يوم » و« مكان » ، فإن كلا منهما يستعمل ظرفا مثل : « سرت يوما » و« جلست مكانا » ، ويستعمل مبتدأ نحو : « يوم الجمعة

يوم مبارك » ، و« مكانك حسن » ، ويستعمل فاعلا فى نحو : « جاء يوم الجمعة » ، و« ارتفع مكانك » .

وغير المتصرف هو مالا يستعمل إلا ظرفا أو شبهه نحو « سحر » إذا أردته من يوم بعينه ، فإن لم ترده من يوم بعينه فهو متصرف كقوله تعالى : « إلا آل لوط نجيناهم بسحر » (آية ٥٤ سورة القمر) . و« فوق » نحو : « جلست فوق الدار » ، فكل واحد من « سحر » ، و« فوق » لا يكون إلا ظرفا .

والذى لزم الظرفية أو شبهها : « عند » ، و« لدن » ، والمراد بشبه الظرفية أنه لا يخرج عن الظرفية إلا باستعماله مجرورا بـ « من » نحو : « خرجت من عند زيد » ، ولا تجر « عند » إلا بـ « من » ، فلا يقال : « خرجت إلى عنده » ، وقول العامة : « خرجت إلى عنده » خطأ .

ويأتى البيت الأخير هنا ليشير إلى أن المصدر ينوب عن ظرف المكان قليلا مثل : « جلست قرب زيد » أى مكان قرب زيد ، فحذف المضاف وهو مكان وأقيم المضاف إليه مقامه فأعرب بإعرابه وهو النصب على الظرفية. ولا ينقاس ذلك فلا تقول : « آتيك جلوس زيد ، تريد مكان جلوسه ، ومعنى هذا أن نيابة المصدر عن ظرف المكان سماعية يجب ألا تستعمل منه إلا ما ورد عن العرب . وقد بقيت أشياء تنوب عن الظرف المكانى هى :

« كل » ، و« بعض » مضافين إلى الظرف مثل : « بحثت عنك كل مكان » ، وصفة الظرف مثل : « سرت طويلا شرقى القاهرة » ، واسم العدد المميز بالظرف مثل : « سرت ثلاثة عشر فرسخا » .

أما إقامة المصدر مقام ظرف الزمان فكثير نحو : « آتيك طلوع الشمس » و« قدوم الحاج » و« خروج زيد » ، والأصل : « وقت طلوع الشمس » و« وقت قدوم الحاج » و« وقت خروج زيد » ، فحذف المضاف وأعرب المضاف إليه بإعرابه وهو مقيس فى كل مصدر .[٨]

هذا عن معالجة ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ) ومن بعده ابن عقيل (ت ٧٦٩ هـ) لظروف المكان [لاحظنا أن المناقشة تناولت أيضا ظروف الزمان حيث جاءت أبيات ابن مالك لتشمل النوعين] . وقد يفيد المناقشة أن نضم إلى هذين الصوتين صوت ابن هشام (ت ٧٦١ هـ) ، وهو وإن كان معاصرا لابن عقيل فإنه قد عرض الموضوع بصورة أوضح وتركيز أكثر ، وهو على هذا يقدم ظروف المكان بالتصنيف التالى :

(١) ظرف مكان مبهم (ما لايختص بمكان بعينه) وهو :

١ ـــ أسماء الجهات الست (فوق/ تحت/ يمين/ شمال/ أمام/ خلف) ويورد لذلك

أمثلة من القرآن الكريم : « وفوق كل ذى علم عليم » . (آية ٧٦ سورة يوسف) ، « فناداها من تحتها » . (آية ٢٤ مريم ، فى قراءة من فتح ميم «مَنْ ») ، و« كان وراءهم ملك » (آية ٧٩ الكهف ، قرىء وكان أمامهم ملك) ، « وترى الشمس اذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال » . (آية ١٦ الكهف ، ومعنى تزاور : تمايل مشتق من الزوّر ، تقرضهم : تقطعهم من القطيعة وأصله من القطع والمعنى : تعرض عنهم إلى الجهة المسماة بالشمال .)

ب ــ ما ليس اسم جهة ولكن يشبهه فى الإبهام مثل : « اطرحوه أرضا » (آية ٩ سورة يوسف) ، « إذا ألقوا منها مكانا ضيقا » . (آية ٧٣ سورة الفرقان) .

(٢) ظرف مكان دال على مساحة معلومة من الأرض مثل : « سرت فرسخا/ ميلا/ بريدا » .[٩]

يشير ابن هشام إلى أن أكثر النحويين يجعلون هذا من المبهم ، والحقيقة ــ كما يقول ــ أن فيه إبهاما حيث لا يختص ببقعة معينة كما أن فيه اختصاصا حيث يدل على كمية معينة .

(٣) اسم مكان مشتق من المصدر (لاحظ هنا التسمية : اسم مكان وليس ظرف مكان) ، وذلك مثل : « جلست مجلس زيد » .

ويستطرد ابن هشام قائلا إنه عدا هذه الأنواع الثلاثة من أسماء المكان (لاحظ الخلط هنا فى استخدام مصطلح « أسماء المكان » لتشير أيضا إلى ظروف المكان) لا يجوز انتصابه على الظرف فلا تقول : « صليت المسجد » ، ولا : « قمت السوق » ، ولا : « جلست الطريق » ، لأن هذه الأمكنة خاصة . ألا ترى أنه ليس كل مكان يسمى مسجدا ولا سوقا ولا طريقا وإنما حكمك فى هذه الأماكن ونحوها أن يصرح بحرف الظرفية وهو « فى » قبلها وتكون هى مجرورة به .[١٠]

ونلاحظ لدى كل من ابن عقيل وابن هشام أن مناقشتهما لظرف المكان جاءت لتشمل فقط المعرب وليس المبنى . وتتمة للفائدة نشير هنا إلى أنه يوجد عدد من أسماء المكان المبنية هى : حيث/ حيثما/ أنّى/ أين/ أينما/ لدى/ لدُن/ هنا/ ثمَّ .[١١]

فى تقييمنا لتصنيف القدماء لظروف المكان نجد أنهم قد أقاموا تصنيفهم على أساس من الاستقراء الناقص[١٢] بنوه على عشر كلمات : ست منها للجهات الست : فوق/ تحت/ يمين/ شمال/ أمام/ خلف ، وأربع للمقادير : غلوة/ ميل/ فرسخ/ بريد ، وحين عنونوا التصنيفات نراهم قد استمدوا المعانى القاموسية بشكل عام ، ولهذا لم يهمهم كثيرا إعطاء تعريفات اصطلاحية محددة ، وإن أردت النموذج فهذا ابن عقيل الذى أورد

« المبهمة » من ظروف المكان دون إعطاء تحديد لكلمة « مبهمة » واقتصر على تقديمها بالطريقة الأسهل وهى الجهات الست التى حصروها فى ست كلمات ، حتى دون إشارة إلى مرادفاتها — أو على الأصح بدائلها — وذلك مثل : « أعلى » (بديل لـ« فوق ») ، « أسفل » (بديل لـ « تحت ») ، « قدام » (بديل لـ « أمام ») ، « وراء » (بديل لـ « خلف ») ، ناهيك عن ذكر التعبيرين : « ذات اليمين » ، « ذات الشمال » ، وذلك بالإضافة إلى كلمات مماثلة : « إزاء »/ « حذاء »/ « تلقاء » .[١٣]

كذلك فإن النحويين القدماء حين قدموا تعريفات نجد أنها جاءت جامعة ولكنها ليست مانعة ، مثال ذلك : تعريف المكان المختص وأنه ما له أقطار تحويه ، ونرى أنه يدخل فى هذا كلمات مثل : المدرسة/ المكتبة/ النادى/ السينما ، ونتساءل : هل تدخل كلمات أخرى مثل : الكوب/ الحذاء ما دامت تندرج تحت التعريف الموجود ؟ على أية حال فإن هذا إن دل على شيء فهو يدل على تعريفهم هذا النوع من الظروف بمعنى عام جدا وليس بمعنى نحوى متخصص .

أمر آخر نلاحظه على ابن عقيل وهو الذى أورد التقسيم الآخر للمبهم تحت مصطلح « المختص » ، وإن كان قد أدخل هذا فى عرضه دون تمهيد يعرفنا بأنه قسيم للمبهم ، وكم كان يفيد لو أنه أشار سلفا إلى أن المبهمة هى غير المختص — إذن لأدركنا بسهولة غرضه حين يورد ما هو مختص .

ونلاحظ كذلك أن مبدأ « السماع والقياس » قد حكم عملية التصنيف » نلمح ذلك دون وجود تصريح بذلك ، بمعنى أنهم أوردوا المبهم وما ألحق به أولا — وهذا سماعى — ثم يتلوه ما صيغ من المصدر — وهو أمر متروك للقياس — وأعتقد أن مجيء العرض بهذا الترتيب يستند إلى الفهم السائد فى تقديم السماع على القياس فى المسائل اللغوية .[١٤]

ركز النحويون فى عرضهم لظروف المكان على الحالة الإعرابية ، فالنصب على الظرفية هو القاعدة ، وهذا النصب هو الحيثية التى تجعل الكلمة تندرج تحت مصطلح الظرف ، فإذا جرت بـ « من » خرجت عن كونها ظرفا . كذلك فقد أشاروا إلى أن كلمات الجهات الست تأتى مضافة فتعرب مفعولا فيه أى ظرف مكان منصوبا ، ولكنهم لم يشيروا إلى وضعها حين يحذف ما تضاف إليه ، وفى هذه الحالة يجوز أن تظل — كما هى — معربة منصوبة منونة أو غير منونة على نية الإضافة أو مبنية على الضم فتقول : « جاء زيد قبلا » أو « قبلَ (عمرو) » ، أو « قبلُ » .[١٥]

فى تقسيم ظروف المكان إلى متصرفة (ما استعمل ظرفا وغير ظرف) ، وغير متصرفة (ما لا يستعمل إلا ظرفا أو شبهه) نرى أنه كان من الأوفق عكس الترتيب ، بمعنى أنه يجيء عرض غير المتصرفة أولا حيث هى نصّ فى الموضوع لأن المتصرفة مضللة حيث نرى

أن ورودها غير ظرف أكثر من ورودها ظرفا ، فكلمة مكان مثلا ترد مبتدأ فى المثال : « مكانك حسن » ، وترد فاعلا فى : « ارتفع مكانك » ، وقد ترد ظرفا فى : « جلست مكانا » (وهذا فى رأينا أقل)

هذا عن التصنيف وطريقة التناول . فماذا عن الأمثلة ؟
الذى يدقق فى الأمثلة التى أوردها ابن عقيل لظروف المكان يجد أن معظمها قد جاء مستقلا أو منفصلا عن أى سياق ، فهى لم توضع فى جملة أو تركيب يوضحها . وهذا يصدق بصفة خاصة على النوع السماعى : المبهم (الجهات الست والمقادير) ، أما النوع الآخر (القياسى) . وهو ما صيغ من المصدر — فقد أورد أمثلة شارحة ولكنها ما تزال تنتمى إلى الأمثلة المصنوعة — وليست المأثورة — مثل : « جلست مجلسا » ، « جلس مجلس زيد » ، وكأنه أراد بذلك أن يخضع هذا النوع أيضا لتقسيم المبهم والمختص .

وهناك أمثلة أخرى مسموعة هى على وجه التحديد ثلاثة : « فلان منى مقعد القابلة » ، « فلان منى مزجر الكلب » ، « فلان منى مناط الثريا . وهذه الأمثلة ظلت تتردد فى كتب النحو القديمة وما تزال تتردد فى كتب النحو الحديثة دون أى إضافة .[١٦]

أما ابن هشام فقد أورد العديد من النماذج القرآنية وراح يمثّل بها لأسماء الجهات الست وأيضا لما ليس باسم جهة .

أردت لهذه الدراسة ألا تقتصر فقط على المعالجة النظرية لظرف المكان ، وقد آثرت أن أتبع ذلك ببضعة نماذج شعرية رحت أتلمس خلالها طريقة استخدام ظروف المكان فيها ، وذلك بغية أن أرى ويرى القارىء معى إلى اى مدى يجد الجانب التطبيقى فى هذه المسألة مؤاتاة من الجانب النظرى .

لقد جاء اختيار النصوص الشعرية من : معلقة امرىء القيس ، ومعلقة طرفة بن العبد ، وديوان كعب بن زهير .

وقد لاحظت أن الظرف « بين » كان أكثر الظروف استخداما فى النصوص المختارة ، امرؤ القيس مثلا فى المعلقة يستخدم كلا من الظروف : عند/ قبل/ خلف/ تحت/ لدى/ وراء/ فوق/ أيمن/ أيسر/ حول ، كل منها ورد مرة واحدة فقط . وقد جاء استخدامه للظرف « دون » مرتين ، أما الظرف « بين » فقد استخدمه سبع مرات وهى نسبة كبيرة جدا إذا ما قيست بنسبة استخدامه للظروف الأخرى .

وقد استرعت نظرى هذه النقطة فقمت بعمل إحصاء مماثل فى ديوان كعب بن زهير ، وانتهيت إلى النتائج التالية :

كعب بن زهير — فى ديوانه كله — يستخدم عددا من الظروف هى على وجه التحديد وحسب ورودها فى ديوانه : إثر (مرة واحدة)، عند (٩ مرات) ، دون (٨ مرات) ، فوق (١٠ مرات) ، بين (١٥ مرة) ، بعد (مرتين) ، خلف (٤ مرات) ، لدى (٥ مرات) ، ايمنا (مرة واحدة) ، تحت (مرتين) ، قبل (مرة واحدة) .

من هذه النتائج رأيت أن أركز على فرضية ترداد الظرف « بين » أكثر من غيره ، ولكن قبل أن أناقش دلالة هذا أرى من الأنسب هنا أن أشير إلى طريقة توظيف هذا الظرف لدى كل من : امرىء القيس (بصفة خاصة فى المعلقة)[١٧] ، وكعب بن زهير (فى ديوانه كله) .[١٨]

امرؤ القيس يستخدم الظرف « بين » ليحدّد حيّزاً بين .

ا — مكانين أو حيوانين .

ب — حالتين .

جـ — مرحلتين زمنيتين .

فتحديد المكانين مثل :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(بيت رقم ١ من المعلقة)

والحيوانين مثل :

فعادى عداء بين ثور ونعجة   دراكا ولم ينضح بماء فيغسل

(بيت رقم ٦٦)

والحالتين مثل :

قعدت له وصحبتى بين ضارج   وبين العذيب بعدما متأملى

(بيت رقم ٧٢)

والزمنين مثل :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة   إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

(بيت رقم ٤١)

« بين » فى كل هذا إنما هى التى تعنى بالانجليزية between ، ولكنّ هنالك استخداما آخر لها يعنى among وذلك فى قوله :

فأدبرن كالجزع المفصّل بينه   بجيد معم فى العشيرة مخول

(بيت رقم ٦٤)

فإلى أى مدى يتكرر هذا فى ديوان كعب بن زهير ؟

استخدام كعب بن زهير للظرف « بين » قد جاء ليحدد مكانين فى قوله :

أتعــــرف رسما بين رهمان فالرقــــم إلى ذى مراهيـط كما خط بالقلم

(صفحة ٦١ شرح ديوان كعب)

وأيضا استخدمه ليحدد زمانين فى قوله :

تظل نسوع الرحل بعد كلالها لهن أطيـــط بين جوز وكاهـــل

(السابق ، ص ٩٥)

ولكنه لم يستخدمه ليحدد به فرقا أو حيزا لحالتين على غرار ما فعله امرؤ القيس ، وإن كان من فرق بينهما فهو أن كعب بن زهير قد أسرف كثيرا فى استخدام هذا الظرف ليعنى among أكثر من استخدامه ليعنى between يقول كعب :

ومستهلك يهدى الضلـــول كأنـــه حصير صاع بين أيدى الروامـــل

(السابق ، ص ٩٢)

فإذا رفـــــــعت لها اليمين تزاورت عن فرْج عوج بينهن خليـــــف

(السابق ، ص ١١٧)

يظل حصى المعزاء بين فروجهـــا إذا ما ارتمت شرواتهن القــــــوائم

(السابق ص ١٣٩)

ترى بين الصفـــوف لهن رشقـــا كما انصاع الفُواق عن الــرُّصاف

(السابق ، ص ٢٤٥)

ونضيف ملاحظة أخرى من واقع ما قمنا به من إحصاء : تلك هى استخدام كعب لهذا الظرف بأكثر من طريقة (وهذا من حيث التركيب لا المعنى هذه المرة) . فمرة يستخدم « بيننا » (ص ٢٤١ ، ٢٤٢) ، ومرات يستخدم « ما بين » (ص ١٩٠ ، ١٩٣) ، وأحيانا يكرر « بينى وبينها » ، « بينى وبينك » (ص ١٢٨ ، ٢٠٩) و« بينا الفتى » (ص ٢٢٨) .

ويبدو أن استخدام الظرف « بين » لتحديد مكانين قد أصبح راشمة أوكليشيه أو formula عامة يتبعها العديد من الشعراء ، فهذا دريد بن الصمّة يقول :

وقـــلت لهم إن الأحاليـــف هذه مطنَّبـــة بين الستـــار وثهمـــد[١٩]

وكذلك صيغة « بينى وبينك » ، ودريد فى نفس القصيدة يقول :

دعـانى أخـى والخيـل بينـى وبينــه فلمـــا دعـــانى لم يجدنى بقُعْـــدُد

أما صيغة « بيننا » فنماذجها عديدة . دريد يقول :

أخ أرضعتنـــى أمـــه من لبـــانها بثـــدى صفـــاء بيننـــا لم يجدد

(ص ٥٥ المنتخب)

وعلقمة بن عبدة يقول :

يكلفني ليلَى وقــد شطّ وليُها   وعــادت عوادٍ بيننــا وخطــوب

(ص ٥٨ المنتخب)

وأبو يعقوب الخريمي يقول :

كأني غريب بينهم لست منهم   فإن لم يحولوا عن وفاء ولا عهـد[٢٠]

إن كان لذلك من دلالة فهى أن الشعر العربى قد تم خضوعه لتقاليد محكمة ظلت تتبع جيلا بعد جيل ليس فقط فيما يتعلق بالوزن والقافية ، أو شكل القصيدة بوجه عام ، ولكن أيضا فى بعض الوحدات التى ينتظمها المعجم الشعرى والتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من المخزون اللغوى .

وقد نتساءل عن إكثار شاعر ما فى استخدام الظرف « بين » بصفة خاصة ، وأيضا عن طريقة توظيف هذا الظرف ليضع حيزا بين مكانين محددين ، أو فى مشاع ، أو بين حالتينْ أو حتى ــ وهذا قد يبدو غريبا ــ توظيف الظرف المكانى لتحديد حيز زمنى .

لا ندعى أننا قادرون على تقديم إجابة موضوعية مقننة تقوم على التعليل الدقيق القائم على رصد الظواهر الفونيتية والموسيقية ، وإن كان هذا لا يمنع من أن نتوقف قليلا أمام بعض الاحتمالات :

فالشاعر ــ أى شاعر ــ لا يخطر بباله وهو ينظم شعره أنه يركز على هذه اللبنة أو تلك لأن تعبيره يجىء كلا شاملا وليس جزئية جزئية ، كما أنه لا يحس على الإطلاق أنه أكثر من استخدام هذه الكلمة أو تلك ، ومع ذلك فلا شك أنه يكون مدفوعا وبطريقة لاشعورية إلى نوع من بلورة تجربته وتحديدها وإيرادها بدقة ، وأنه من خلال هذه الدقة وذلك التحديد يبسط تهويمته ليحقق من خلال المكثّف الرؤيا الشاملة الكلية لتجربته .

إن الشاعر فى استخدامه لبعض الظروف المكانية إنما يميل إلى نوع من الدقة البصرية فى التحديد وفى النظرة إلى المرئيات ، إنه يستثير فينا حاسة البصر كمنطلق للنظرة الشمولية فى التصور . وإذا صح أن نشبّه الشعر بنسيج يتألف من خيوط رأسية وأفقية فإن استخدام الظرف « بين » إنما يوحى لنا من خلال ما أوردناه من نماذج أنه يجىء فى إطار عملية تكثيف للخطوط الأفقية فى الشعر ، ذلك لأن استخدامه يجىء متراسلا مع تصويب البؤرة الشعرية نحو المدى الأفقى الممتد أمام الشاعر ، وفى هذا تركيز للرؤية وليس تطويرا لها أو إضافة إليها بالقدر الذى تقدمه الخطوط الرأسية إلى الشعر .

إن « بين » فى الشعر تستخدم على أنها رابطة تقريب وإبعاد معا . إن استخدامها قد يبدو على أنه وسيلة تقرب بين الظواهر وتنظمها أفقيا فى سلك واحد ، ولكنها ــ فى

نفس الوقت — توحى بشىء من التباعد والمخالفة ، وهنا يتجلى التفاوت الفنى الحق ، والمفارقة بأوسع معانيها فى استخدام هذا الظرف ، وذلك حين تجرأ بعض الشعراء فأسقطوا من حول هذا الظرف حوائطه المعجمية الحصينة كظرف للمكان وجازوا به للتعبير عن الزمن . وقد رأينا كيف فعل هذا كل من امرىء القيس وكعب بن زهير ، ولا غرو فالعكس موجود تماما وذلك حين نجد أن « الميقات » رغم اشتقاقها من كلمة « وقت » فهى تجىء لتعبر عن المكان ، ولعلنا نذكر هنا « مواقيت الحج » وهى الأماكن التى لا يجوز أن يتجاوزها الإنسان إلا محرما : « لأهل المدينة ذو الحليفة ، ولأهل العراق ذات عرق ، ولأهل الشام الجحفة ، ولأهل نجد قرن ، ولأهل اليمن يلملم »[21]

برغم ذلك فإننا لا نميل إلى تعميم الظاهرة ، ذلك أن ما نورده هنا مجرد ملاحظات لاستخدام بعض الظروف وكيفية توظيفها فى الأدب . نقول هذا لأننا لو أخذنا — مثلا — معلقة طرفة بن العبد ، فإننا نجد أنه باستثناء الظرف « تحت » الذى استخدمه مرتين :

كأن كناسىْ ضالة يكنفانها وأطرقسىّ تحت صلب مؤيد
(البيت ٤٣ من معلقة طرفة)

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنة تحت الطراف المعمد
(البيت ٨٣)

فإن طرفة قد استخدم عددا آخر من الظروف كلا منها مرة واحدة فقط وهى : فوق/ خلف/ عند/ بعيدا ، وإليك الأبيات :

تبارى عناقا ناجيات وأتبعت وظيفا وظيفا فوق مور معبد
(بيت ٣٦)

فطوراً به خلف الزميل وتارة على حشف كالشنّ ذاوٍ مجدّد
(بيت ٤٠)

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى بعيداً غدا ما أقرب اليوم من غد
(بيت ١٢٦)

النحو العربى حدد ظروف المكان — كما سبق أن ذكرنا — وجمدها فى كلمات هى الجهات الست وما شابهها مثل : « غلوة » و« ميل » ، وما اشتق من المصدر ، ونرى أن هناك ظروفا أخرى قد أهملت وذلك من مثل : وراء/ يسار/ جنوب/ شرق/ غرب/ وسط/ قرب/ تلقاء/ تجاه/ نحو/ دون .

كل ما اهتم به النحويون هو الاستخدام الإعرابى فقط لظروف المكان ، حيث أوجبوا مجيئها منصوبة إلا إن سبقت بحرف جر فتجر . النحو لم يهتم بالكلمة التالية للظرف

(المضاف إليه) ، حالة واحدة فقط هى التى اهتموا بها بهذا الخصوص وذلك حين وجدوا أن الظرف أحيانا قد تلحقه « ما » ، هنا اعتبر النحويون « ما » زائدة ، وبالطبع قالوا إن ما بعدها يجب أن يبقى على ما هو عليه أى مضافا إليه .

جاءت نماذج ظروف المكان ـــ إلا نادرا ـــ من أمثلة تقليدية مصنوعة ظل الخلف يرددها جيلا بعد جيل عن السابقين ، وقد نستثنى من ذلك واحدا كابن هشام الذى راح يدلل على أسماء الجهات الست بأمثلة جيدة استقاها من القرآن الكريم .

نظراً لارتباط ظروف المكان بالفعل ـــ ظاهرا أو مستترا ـــ حيث تجيء لتبين الكيفية التى يكون عليها الحدث الذى يعبر عنه الفعل ، فإن هذه الظروف عادة تجيء بعد الفعل فى الترتيب ، كما أنه ليس هناك نوع من الإلزام فى استخدام الظروف مباشرة بعد أفعال معينة ، وهذا عكس ما نجده فى الانجليزية مثلا حيث تجيء ظروف مثل up, away, down, in, out, home ، وهذه الظروف تأتى مع الفعل فيما يسمى بـ Verb Cluster وذلك مثل[٢٢] John walked away, in, out, down, up, home . اللغة العربية ليست فيها هذه الظاهرة : ظاهرة ارتباط أفعال معينة بظروف خاصة .

كذلك فإن هناك حرية أخرى فى اللغة العربية تجيء من إمكانية التقديم والتأخير فى الجملة العربية ، فمثلا تقول : « كتابى فوق المنضدة ومن الممكن أن تعكس الترتيب فتقول : « فوق المنضدة كتابى » . أما فى الانجليزية فالظروف عادة ما تأتى فى نهاية الجملة[٢٣] . He went in

القاموس العربى يحدد دائما لكل كلمة معناها الخاص بها ، وبالمثل نجده يفعل بالنسبة لظروف المكان ، فمثلا كلمة « فوق » يقول عنها إنها نقيض « تحت » تكون اسما وظرفا مبنيا فإذا أضيف أعرب[٢٤] . ويقول عن « بيْن » : البيْن يكون فرقة ووصلا واسما وظرفا متمكنا . والبعد وبالكسر الناحية والفصل بين الأرضيْن وارتفاع فى غلظ وقدر مد البصر .[٢٥] وإننا لو أخذنا مثل هذه التحديدات القاموسية لأمكننا عن طريقها أن نوقع عددا من الإسقاطات اللغوية على الشعر كى نثرى فهمنا له أكثر ، وإن كان ذلك لا يمنع من أن نقول إنه على مستوى الأدب اكتسب ظرف المكان ـــ بوصفه لبنة كأية لبنة أخرى فى المعجم الشعرى ـــ تحديدات ـــ أو قل تصورات ـــ أوسع وأكثر انطلاقة من تلك التى حددتها القواميس ، وإن ظلت ظروف المكان فى الحقيقية أسيرة الظواهر الأسلوبية وبصفة خاصة فيما يتعلق بالاستخدام الإعرابى لها . وهذا يجعلنا نقول : إنه على مستوى الأسلوب والإعراب فإن الجانبين : النظرى (ممثلا فى قواعد الصرف والنحو لظروف المكان) والتطبيقى (ممثلا فى بعض الأشعار التى أوردناها كنماذج) قد وجدا مؤاتاه كاملة واتفقا كلية فى مسألة الإعراب .

أما على مستوى المعنى فكم وددنا ألا يقف القاموس العربى عند التحديدات القديمة دون أن يواكب المعانى المختلفة التى راح الشعراء يسقطونها حين استخدامهم بعض هذه الظروف ، وبصفة خاصة ظرف « بين » الذى اتخذناه كمثال شارح لما نود أن نقول .

كذلك فإن الاستخدام الأدبى لم يقتصر على ما ذكره النحويون فقط بل نوّع وأضاف ، ولهذا نجد كما رأينا فى ديوان كعب بن زهير ظروفا مثل : دون/ لدى/ بعد/ عند/ حول/ فويق (صورة مصغرة لـ فوق) .

ولإحقاق الحق نشير إلى الوجه الآخر من القضية ، وهو أن مراجعة الآثار الأدبية التى استخدمتها هنا لم تستعمل مثلا بعض الظروف التى ذكرها النحاة وذلك مثل : « أمام » (قدام)/ « شمال » ، بل أكثر من ذلك لم يرد نموذج واحد لأسماء المقادير (غلوة/ فرسخ/ بريد/ ميل) فيما راجعناه من نصوص شعرية ، وهى الأسماء التى جهد النحويون فى إيرادها والنصّ عليها وظلت تتردد حتى فى كتب النحويين المحدثين .

وقد يتمم المناقشة أن أشير أيضا إلى أنه يلى الظرف « بين » بالنسبة لكثرة الاستخدام كل من الظرفين « فوق » ، « عند » .

هذا وقد أستميح القارىء عذرا إذ أنهى هذه المقالة ليس بخلاصة قد يتوقعها بل بطرح عدد من الأسئلة دارت فى الذهن وما تزال تبحث عن إجابات محددة ، وهذه الأسئلة هى :

هل نستطيع عن طريق الرصد الإحصائى الدقيق لديوان شاعر ما أن نجد صيغة مناسبة للتعبير عن المحطات التى نجد الشاعر يستخدم عندها ظروف المكان ؟ وإذا كان ذلك ممكنا فإلى أى مدى نستطيع أن نستخلص قاعدة عامة تندرج تحتها هذه الظاهرة المهمة ؟ ما دلالة ظروف المكان فى سياقاتها المعينة ؟ وهل لذلك علاقة بالبحر والوزن العروضى ؟ ثم ألا نستطيع أن نعثر فى المعجم الشعرى لشاعر ما على نوع من الولع أو الممارسة لظروف مكان معينة يوردها أكثر من غيرها ؟ وما علاقة ذلك ــ إن وجد ــ بالمحيط أو الأفق الشعرى والشعورى لديه ؟

وأخيرا أتساءل : إلى أى مدى يفقدنا التخصص فى الدراسة جمع الظواهر بعضها إلى بعض فتظل قواعد النحو أو المعاجم وهى بمنأى عن الأدب ويظل الأدباء وهم نافرون من استكشاف نتاجهم فى ضوء كتب النحو والمعاجم ؟ لقد عقدت مثل هذه المصالحة فى آداب كثيرة وما أجدرها أن تتوافر اليوم فى أدبنا العربى : قديمه وحديثه على حد سواء .

الهوامش

١ ــ عباس محمود العقاد ، « الظرف فى اللغة العربية » ، **مجلة الأزهر** ، القاهرة ، صفر ١٣٨١ هـ يونيه ١٩٦١ ، مجلد ٣٣ ، جزء ثان ، صفحات ١٣٦ ــ ١٣٩ بتصرف .

٢ ــ غاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا . طبعة ثانية ، بيروت ، ١٩٨٤ فيه الكثير مما أشرنا إليه هنا .

٣ ــ بيتر عبود وآخرون ، **العربية المعاصرة** ، المرحلة المتوسطة ، آن آربر ، ميشغان ، ١٩٧١ ، الجزء الأول ، ص ٢٠٨ .

٤ ــ أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوى ، **شذا العرف فى فن الصرف** ، القاهرة ، ط ١٢ ، ١٩٥٧ انظر صفحتىْ ٨٨ ، ٨٩ وأيضا : بيتر عبود ، **العربية المعاصرة** ، جزء ١ ، ص ٢٠٨ ــ ٢١٠ .

٥ ــ محمد خلف الله أحمد ، محمد شوقى أمين ، **كتاب فى أصول اللغة** ، القاهرة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦٩ صفحات ٢٠٦ ــ ٢١٩ .

٦ ــ الحملاوى ، **شذا العرف** ص ٨٩ .

٧ ــ الألفية نسبة إلى العدد ألف ، حيث جاءت منظومة فى ألف وثلاثة أبيات لتلخص بالشعر (أو بالأحرى بالنظم) كل قواعد النحو والصرف . وكانت قد سبقتها منظومة أخرى على نفس النسق لابن معطٍ ولكن ألفية ابن مالك ذاعت شهرتها وكثر استخدامها . وقد ألفها ابن مالك المتوفى سنة ٦٧٢ هـ/ وهى مطبوعة طبعة مستقلة تحت عنوان : **ألفية ابن مالك فى النحو والصرف** ، مكتبة القاهرة للطباعة ، د.ت .

٨ ــ ابن عقيل ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، (بتحقيق : محيى الدين عبد الحميد) ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٦٤ ، جزء ١ طبعة ١٤ ، صفحات ٥٧٩ ــ ٥٨٩ .

٩ ــ الميل ١٦٧٠ مترا ، البريد ١٢ ميلا ، الفرسخ ٦ أميال ، انظر : محمد عيد ، **النحو المصفّى** ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧١ ، ص ٤٤٠ .

١٠ ــ ابن عقيل ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، صفحات ٢٣١ ــ ٢٣٤ بتصرف .

١١ ــ شوقى ضيف ، **تجديد النحو** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٣ .

١٢ ــ يعتبر تمام حسان الاستقراء الناقص عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المضبوط وخصوصا فى مجال النحو ، ذلك لأن موضوع النحويين يدور حول القواعد الكلية للغة ، ولهذا قد تناولوا بالملاحظة نماذج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح « المسموع » وانصرفوا عن بقية المستعمل فاقتصدوا مثلا فى الاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم همّهم إلى الشعر وكلام العرب ، وذلك عكس فقهاء اللغة والمعجميين الذين اعتمدوا على الاستقراء التام . انظر : تمام حسان ، « اللغة العربية والحداثة ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يونيو ١٩٨٤ ، مجلد ٤ ، عدد ٣ ، ص ١٣١ .

١٣ ــ شوقى ضيف ، **تجديد النحو** ، ص ١٧٥ .

١٤ ــ انظر فى تفصيل ذلك : عبد الرحمن السيد ، **مدرسة البصرة النحوية** ، نشأتها وتطورها ، ط١ ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨ ، مهدى المخزومى ، **مدرسة الكوفة ومنهجها فى دراسة اللغة والنحو** ، بغداد ، مطبعة دار المعرفة ، ١٣٧٤ ، ١٩٥٥ ، تمام حسان ، **الأصول** ، الدار البيضاء ، المغرب ، طبعة أولى ١٩٨١ .

١٥ ــ شوقى ضيف ، تجديد النحو ، ص ١٧٥ .

١٦ ــ مقعد القابلة : يريدون به أنه قريب كقرب مكان قعود القابلة من المرأة التى فى حالة الوضع ، مزجر الكلب : أى أنه بعيد كبعد المكان الذى يزجر إليه الكلب ، مناط الثريا : أى أنه فى مكان بعيد كبعد الثريا عمن يروم أن يتصل بها وهذا كناية عن عدم إدراكه فى الشرف والرفعة . انظر ابن عقيل ، السابق ، ص ٥٨٤ .

١٧ ــ أبو عبد الله الحسين الزوزنى ، **شرح المعلقات السبع** ، القاهرة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ، د.ت ، وهذه هى الطبعة التى رجعنا إليها هنا .

١٨ ــ أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى ، **شرح ديوان كعب بن زهير** ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٣٨٥ ، ١٩٦٥ (هذه النسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩/ ١٩٥٠) .

١٩ ــ أحمد أمين وآخرون ، **المنتخب من أدب العرب** ، القاهرة ، مطابع دار الكتاب العربى بمصر ، ١٩٥٣ ، جزء ٤ ، ص ٥٥

٢٠ ــ محمد مصطفى هدارة ، **اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٦

٢١ ــ أحمد بن محمد القدورى ، **متن القدورى فى الفقه على مذهب الإمام أبى حنيفة** ، الطبعة الأخيرة ، القاهرة ، البابى الحلبى ، ١٩٤٨ .

٢٢ ــ Paul Roberts, **English Sentences**, New York Harcourt, Brace & World Inc., 1962, p.82

٢٣ ــ James Sledd **A Short Introduction to English Grammar**, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1959, p. 123

٢٤ ــ مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى الفيروزابادى ، **القاموس المحيط** ، القاهرة ، المطبعة الميمنية بمصر ، د.ت ، جزء ٣ ، ص ٢٨٧

٢٥ ــ الفيروزابادى ، السابق ، جزء ٤ ، ص ٢٠٦

The Poetics of Space in the Drama of Salāh ʿAbd al-Sabūr

Midhat al Jayyar

Place in a dramatic work functions as a background to dramatic actions and events. It has psychological, social, historical and ideological dimensions. Therefore, the choice of given places by an author is significant. In poetic drama place is important both on the level of the play and the level of imagery. Place can be used as a symbol as well as a locale.

Salāḥ 'Abd al-Sabūr (1931-1981), a prominent Egyptian writer who excelled in poetic dramas as well as lyrical poetry, played on the connotations of place most effectively in dramatic works.

The place of the action-- the public square, the prison, the courtroom, the private home, the hut, the palace, the cafe, or a railway carriage-- is an important ingredient of the drama in his various plays: *The Passion of Al-Ḥallāj, Layla and Majnun, The Princess Waits, Night Traveller,* and *After the King Exits.*

One place that recurs in 'Abd al-Sabūr's plays is the 'intimate home', exemplified in a 'boudoir' or a 'bedroom' in a citizen's house, a royal palace, or a railway carriage. This setting is always associated with physical or mystical love.

The 'prison' is another spatial context in 'Abd al-Sabur's drama. It functions as an anti-home. It is associated with the police and leads to the 'court' which functions as complementary to 'prison'. The associations of prison are manipulated to introduce the motif of waiting and salvation. 'Abd al-Sabūr also moves from the notion of a physical prison to a spiritual prison. The 'prison' is depicted through the imagery of darkness. At times, the imagery of darkness pervades the 'hut' or the 'cavern' which seem as cruel as the 'prison'. But the hut may also possess intimate imagery of a home as in *After the King Exists.*

Both home and prison are enclosing structures although diametrically opposed. The first is reassuring and the second is threatening. 'Abd al-Sabur uses such binarism to dramatize the struggle between dream and repression.

There is also an opposition between enclosed place (home, prison) on one hand and open place (square, forest) on the other. The movement from the enclosed place to the open place coincides in *After the King Exists* with liberation.

جماليات المكان فى مسرح
صلاح عبد الصبور

مدحت الجيار

١ ـ مدخل نظرى

لا نريد بجمالية المكان ذلك المنحى الشكلى الذى اتسمت به الاتجاهات النقدية الجمالية طوال القرن الماضى أو هذا القرن ، ذلك أن الجمالية هى بحث فى نسق العناصر المكونة للظاهرة ، لبيان الوظيفة التى تقوم بها داخل العمل الأدبى بشكل عام .

وجمالية المكان يمكن أن تدرس فى القصيدة كما تدرس فى النص القصصى أو المسرحى . واذا كان المكان عاملا مشتركا فلا بد أن نجده بأشكال متناسبة فى كل نوع من هذه الأنواع ، فهو عنصر جوهرى فى الأعمال القصصية والمسرحية . وتتميز المسرحية (والمسرحية الشعرية بخاصة) بدور جوهرى للمكان ، حيث لا بد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به .

ويتداخل فى المسرح الشعرى دور المكان فى العناصر المسرحية مع دوره فى العناصر الشعرية ؛ حيث تعتمد الأولى (أى العناصر المسرحية) على وحدة من وحدات أرسطو (الزمان ــ المكان ــ الموضوع) ، وتضيف إليه الثانية (أى العناصر الشعرية) بعد الصورة الشعرية التى تختزل الزمان والمكان داخلها .

ولا بد أن نشير فى هذا السياق إلى الارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان ، إذ « فى بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، فى حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى الذى يرفض الذوبان ، والذى يود حتى فى الماضى ــ حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة ــ أن يمسك بحركة الزمن . إن المكان ، فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكثفا ، وهذه هى وظيفة المكان »[1] تجاه الزمن ، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص ، وبنوعه الأدبى ، بل بالموضوع المعالج أيضا .

والمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة ، فالحدث لا يكون فى لا مكان ، إنه فى مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات . وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية فى المسرحية ، وهى الخلفية الدرامية للنص ، حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التى يقصد الكاتب الدرامى إجراء أحداثه وصراعه عليها . ولا شك فى أن الصورة الشعرية ، بتكوينها « الزمانى » ، تزيد من خصوصية اللحظة الدرامية ، حيث يشير البعد المكانى (وزمانه) فيها إلى عالم المتكلم ، أو « المُحَاوِر » ، وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله .

ونشير ، هنا ، إلى البعد النفسى « للمكان » داخل النص ، وداخل الصورة الشعرية ؛ إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية ، والعقائدية التى ترتبط بالمكان ولا تفارقه ؛ حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به . لذلك فاختيار الكاتب الدرامى — وغيره — لأماكن خاصة ، يستتبع أن ينهض وعينا بالحوار معه .

ولعل أطلالنا ، فى شعرنا العربى القديم ، مازالت تقوم بهذا الحوار ؛ واستبعادها عند شعراء الحداثة يقوم بدور معاكس ، يستهدف الرفض : رفض المكان وسياقاته ، وما يرتبط به فى مواجهة من يعيش شعريا مع هذه الأطلال . ومن هنا يشحن المكان بموقف معه أو ضده ، أو بالتجاوب معه أو الازورار عنه .

ويكشف المكان عن تواصل زمنى معه ، فلا مكان بدون زمانه — كما أسلفنا — فى نفس الوقت الذى تدمر الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وتتحول إلى « زمكانية » وجودية خاصة بتكوينها ؛ وهى قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان ، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطى حواجز الزمان والمكان ، وإبدالهما فى وجود جديد ، وهى بذلك قد تخلق موقفا دراميا بما ترسمه من مكان وزمان قد يمتد من الصورة الشعرية المفردة إلى الصورة الشعرية العامة التى تحتوى النص كله ، وتخلق وحدة « الجو » مع المكان ؛ لذلك تتفاعل الصورة الشعرية — فى هذا السياق — لخلق بنية النص مع بقية التقنيات ، ومن ثم « فالحكم على الصورة الشعرية فى التراجيديات يكون وفقا لدرجة التناسب الموجودة بين الصورة وبين الموقف الدرامى الذى تخلقه . ويمكن للموقف الدرامى أن يسمح باتساع أغنى للصورة الشعرية »[٢] . ولا شك فى أن المكان وسيط مشترك بين بنية الصورة وبنية النص .

لذلك فجماليات المكان فى المسرح الشعرى ذات طبيعة مزدوجة ، فهى من ناحية تتعامل مع المكان كإطار (يشترك مع الزمن) ، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية . من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية ، وظيفية .

ويقدم المكان حلا للمبدع حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، ليسقط عليه رؤاه التى يخشى معالجتها ؛ وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفى المباشرة ، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله . وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه ، فيصعد إلى السماء والفضاء ، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار ، ليبث الرمز نفسه ، ويهرب ، بل ينسرب من خلاله أو ينقده .

وهنا نشير إلى المكان الأصيل ، واقع المبدع الجغرافى الأليف ، وإلى المكان المضاد له ، أو البديل لكليهما . ذلك أن القرية غير القرية الحديثة وغير المدينة ، والسجن والبئر غير الساحة وبيت العائلة . ولكل مكان من هذه الأماكن أن يحمل دلالته وسياقاته ، كما أسلفنا . لذلك سنعالج المكان فى المسرحية الشعرية كدالة ، ورمز ، وقناع ، من خلال التعرف على وظيفته التقنية والدرامية . وبذلك تشترك القصيدة ، وغيرها من الأنواع الأدبية ، فى التشكيل المكانى لأنه فى هذا التوقيت يكون « كالتشكيل الزمانى ، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها ، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة ، والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقا لتصوراته الخاصة »[٣] . وتلك التصورات قادرة عند التشكيل أن تجعل المكان بطلا دراميا كما فى بعض المسرحيات .

٢ ــ ثنائية البيت والسجن

يرتبط المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج ، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذى يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل . كما نجده فى بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه . وهنا تظهر وظيفة المكان فى مسرحه .

ففى **مأساة الحلاج** نحن أمام « ساحة فى بغداد » ، و « سجن » ، و « محكمة » ، و « بيت الشبلى » . وهى أماكن تمثل وحدات عامة ، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التى توالت فيها أحداث موت الحلاج .

ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين فى **ليلى والمجنون** ، وينتقل من التاريخ ، تاريخ المتصوفة ، إلى واقع الحياة فى مصر قبل ١٩٥٢ ، لذلك نجد الأماكن تبدأ من « قاعة تحرير » ، ثم « مقهى وحانة » ، ثم « بيت حسام » . وفى هذا السياق يستدعى « بيت أمه وأبيه » على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى ، وينهى المسرحية فى « السجن » .

وفى **الأميرة تنتظر** نحن فى « وادى السرو » ، حيث تعيش الأميرة مع وصيفاتها الثلاث ، فى « كوخ » يقع على طريق فى غابة . وتنتهى المسرحية والأميرة ووصيفاتها يستعددن للخروج من الكوخ تجاه القصر ، قصر الورد ، قصر والدها القديم ، بعد ما قتل القمندل السمندل الشرير ، مغتصب ملك أبيها .

وفى **مسافر ليل** يتوحد المكان مع الزمان ، فيتحولان لشىء واحد ، على خلاف بقية مسرحيات عبد الصبور ؛ فالحوادث كلها تدور فى « عربة قطار » تمضى بعد منتصف الليل . وهنا يطلق المؤلف تجريداته حتى النهاية ، فيكون القطار فى سيره هو الزمان ، وهو المكان فى آن ؛ ولا ينتقل المكان فى القطار إلا مع الاسترجاع ، خاصة على لسان عامل التذاكر .

وفى آخر مسرحياته ، **بعد أن يموت الملك** ، يكون المكان فى « قصر الملك » ، وفى « قاعة العرش » ، وفى « حجرة نوم الملك » فى الفصل الأول ، ثم « نهر » و « كوخ » حيث يجلس الشاعر والملكة ، وأخيرا تتحول « قاعة العرش » إلى « محكمة » ، وتنتهى المسرحية وقد تحول القصر « فى قدمه وتهدمه » إلى قصر جدير بالملكة والابن والشاعر صانع المستقبل .

ونلاحظ على المكان فى هذه المسرحيات ثباته — بشكل عام — فى ثيمات نجدها فى كل مسرحية ، سواء برسمها داخل المشهد ، أو بالإخبار عنها فى السرد ، أو فى الصورة الشعرية .

أول هذه الثوابت ثيمة « البيت » أو « المخدع » أو « حجرة النوم » ، فبيت الشبلى فى **مأساة الحلاج** ، نجده بيت حسام وبيت الشاعر الأول فى **ليلى والمجنون** ونجده فى مخدع الملك فى **بعد أن يموت الملك** . ونجدها بالتلميح فى **الأميرة تنتظر ومسافر ليل** ، حيث يتحول كرسى الراكب وعامل التذاكر إلى مخدع أيضا ، حيث نلاحظ — فى بداية المسرحية — الوصيفات وقد قمن بعمل الحفلة للأميرة . ثم يعالج المؤلف السرد فيقول :

« تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض فى الظلام ، وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى « وضع إغراء » بحيث تبدو « المائدة » « كسرير » وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر » .

(٣٩٦/٢)

وهو نفس الوضع الذى نجد فيه ليلى مع سعيد ومع حسام فى الفصل الأخير من **ليلى والمجنون** ، كما سنجده مع الملكة والشاعر فى مشهد الكوخ فى الفصل الثانى من **بعد أن يموت الملك** .

أما فى **مسافر ليل** ، فتتحول كراسى العربة إلى مخادع وأسِرَّة . ها هو عامل التذاكر (الاسكندر) يرد على ما يستدعيه من ذاكرة التاريخ :

« من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟
من أزعج « نومى فى زاوية العربة » ؟ »

(٦٢٢/٢)

وثيمة « المخدع » (السرير) و « حجرة النوم » ثيمة متكررة عند صلاح عبد الصبور فى قصائده أيضا ، بل نجد جذرها فى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » وغيرها من القصائد ، وهى أيضا ثيمة متكررة فى مسرحه كله — كما أسلفنا — حتى فى **مأساة الحلاج** . يتحول الصليب فى أول مشهد من المسرحية إلى صورة النائم ، بل الغارق فى النوم ، يقول :

« الفلاح : شيخ مصلوب
الواعظ : يبدو كالغارق فى النوم /
التاجر : عيناه تنسكبان على صدره
الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
التاجر : فحنا الجذع المجهود ، وحدق فى الترب
الواعظ : ليفتش فى موطىء قدميه عن قبره »

(٤٤٩/٢ـــ٤٥٠)

فحتى الحلاج ، المصلوب يبحث عن قبره بعينيه النائمتين ليستريح ويرقد . لذلك ، نلاحظ أن ثيمة « النوم » ، و « حجرة النوم » و « سرير الملك » و « المائدة » ، و « السرير » ؛ ثم النوم فى ركن عربة القطار ، ونوم الأميرة مع الرجل « القناع » ، وليلى مع سعيد ، وأم الشاعر مع زوج (غير أبى الشاعر) ، والملكة مع الشاعر ليهبها الطفل المستقبل ، نقول كل هذه الثيمات تكاد تكون ثيمة واحدة تأخذ تجليات مختلفة ؛ لكنها على كل حال ترتبط بالجنس داخل كل السياقات التى ورد فيها ذكر امرأة مع رجل ؛ وذلك حتى فى قصائده . كما ترتبط هذه الثيمات بمحاولة « خلق الحب » أو « الطفل » كما فى **الأميرة تنتظر** ، وفى **بعد أن يموت الملك** ، **وليلى والمجنون** . أما فى **مأساة الحلاج** فهى ترتبط بعالم روحى يستدعى فيه عبد الصبور صورة المسيح صليبا . وفى **مسافر ليل** نحن أمام رمز كبير يتوازى فيه النوم فى زاوية العربة مع نوم الشخصيات فى زاوية التاريخ ؛ كما نجد العبارة الشعرية على لسان عامل التذاكر تفسر ثيمة النوم بأنه :

« أشهى خبز فى مائدة الله » .

(٦٣٢/٢)

ويهمنا المكان هنا لأنه ثيمة أساسية فى تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور . كما أنه مكان نوعى له سياقاته الحلمية والطفولية التى تتسرب إلى تشكيل المشهد والنص ، حيث البيت والراحة والاستقرار أو المتعة والدفء الإنسانى والألفة حيث « يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت . تتجمع مراكز الوحدة والضجر والأحلام ، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه »[٥] . ولذلك نلاحظ أن دلالة الاسترخاء والراحة عامة لهذه الثيمة ، فى الوقت الذى يأخذ فيه هذا المشهد مكانا مهما فى المسرحية ، ويأخذ المكان المرتبط به دورا أساسيا فى تشكيل النص ، إذ ــ كما ألمحنا ــ لا تخلو مسرحية عنده من إحدى تجليات هذا المكان .

ويكشف صلاح عبد الصبور عن سياقات هذا المكان وتجلياته ، المشار إليها سابقا فى مشهد تأبين الملك على لسان الملكة ، فى صورة حلمية تكشف هذا البعد الطفولى البعيد ، وتوازيه مع الطائر والعش ، وتقوم هى بدور الأم ، حيث :

« تدخل الملكة فى ثياب مهلهة ، يبدو عليها الإعياء والذهول » .

« الملكة :

أغفى « الطائر » فى ناعم قشه
بالله عليكن ... بالله عليكن
لا توقظن الطائر حتى « يدفىء » « عشه »
ياهذا الطير الفضى
إنى أحجب عنك الريح ، فنقر ما شئت على الغصن
ياهذا الطير الفضى
إنى « أحضنك » بعينى ، لأبعث فيك « الأمن »
« فليتمدد » ريشك و « لتغف » سعيدا مقرور العين .

جـ ٣ ص ٣٢٤

وواضح أن « عديد » الملكة يكشف عن تداخل هذه الدلالات المرتبطة بالطفولة والرعاية والأمان والراحة ، وهى ما أدركناها من خلال عرض الثيمة الأولى المتكررة .

الثيمة الثانية هى « السجن » ، وهو « مكان » مضاد لمكان الثيمة الأولى؛ وتقوم جمالياته على أنه ثيمة أساسية فى **مأساة الحلاج وليلى والمجنون** . ثم نجدها بشكل غير

مباشر فى **مسافر ليل** ، **وبعد أن يموت الملك** . وهى مرتبطة دائما « بالقبض » على الشخص عن طريق الشرطة أو الجلاد ، ثم بتقديمه « للمحاكمة » . لذلك تبدو ثيمة « المحكمة » مكملة لثيمة « السجن » وليست نقيضا لها ، فهما فى مسرح عبد الصبور متوازيتان ، فى حين كان يجب أن تكونا مختلفتين ، إذ ربما يصبح المسجون بريئا فى ساحة المحكمة .

هناك ، إذن ، « سجن » و « محكمة » ، وكلاهما يفضى للآخر ؛ والنتيجة معروفة سلفا . ولا شك فى أن سياقات ودلالات هذه الثيمة النقيض تختلف عن جو الألفة والأمن السابق .

كما يرتبط « السجن » ، « بالظلام » و « القسوة » التى تتم بيد السجان أو الجلاد ، ثم بالظلم الواقع من القاضى على رأس المتهم (البرىء) .

ونلاحظ فى هذا السياق أن « الكوخ » و « الظلمة » يتوازيان أحيانا مع « السجن » ؛ فى القسوة والشظف ، حيث يستخدم « الكهف » نقيضا « للقصر » ورقة العيش . ولكن « الكوخ » يؤدى وظيفة دلالية نقيضة فى **بعد أن يموت الملك** ، حيث توازى « الكوخ » مع العودة للماضى والرحم الرؤوم . وفى كوخ الأميرة ، ارتبط بالظلمة وبالهروب من حياة قصر والدها ، بعد أن اشتركت فى قتل أبيها دون قصد منها .

من هنا يلعب المكان أحيانا على عدة مستويات دلالية تحددها السياقات الشعرية والدرامية داخل مسرح عبد الصبور كما أشرنا فى إطار « الكوخ » .

وحين نمسك الفكرة من بدايتها ، نجد أن صورة « السجن ـــ المكان » بدأت من سجن الحلاج . وفى مشهد السجن هذا ، أخذت الثيمة جذرها الدلالى من بداية السرد فى المنظر الأول من الجزء الثانى من المسرحية « الموت » . يقول :

« سجن « مظلم » ينفتح بابه ، ليدخل منه الحلاج « يدفعه « حارس » .

(٥١٥/٢)

ثم على لسان سعيد الشاعر فى **ليلى والمجنون** نسمعه يقول :

« لا مهنة لى ، إذ أنى نزيل السجن الآن
متهما بالنظر إلى المستقبل » .

(٨٦٩/٢)

ثم فى استرسال ، يسقط على ليلى ما يتوهمه من بطش وتعذيب ، إذ تخيل أنها أسيرة فى يد الأعداء والقضاة :

سعيد : هل مازلت أسيرة
في أيدى الشركس والكهنة
ليلى : ....
سعيد : ماذا ؟ لسعوك بالنار
لا . لا أخشى أن تنهارى ، ... »

(٢/٨٧١—٨٧٢)

وتنتهى **مأساة الحلاج** بالحكم على الشيخ بالموت ، فى حين تنتهى **ليلى والمجنون** بقول سعيد فى السجن :

« أنا أنتظر القادم » .

(٢/٨٧٤)

وعلى الرغم من تركيز عبد الصبور على « المحاكمة » و « السجن » فى **مأساة الحلاج** ، عالج « السجن » بمشهد وصفى سريع فى نهاية النص ليعطى السجن « رمزه » الآنى وهو « الانتظار » . ويعطى للآتى رمز « المخلص » من السجن ، وحتى من هم خارج السجن جعلهم أسرى كليلى ، لكنه فى الفصل الأول ، وعلى لسان حسام فى المشهد الثانى ، يفصل وصف « السجن » على لسان من خرج منه فى حواره مع الأستاذ :

« الأستاذ : حدثنا عما فعلوا بك /
حسام : كانوا رفقاء
أخذوا منى الساعة والنظارات ، ووضعونى فى قبو محكم
حتى أحيا فى « ظلمات العصر الحجرى .
فأقدر حين ، خروجى ما منحوه للوادى من عز وتقدم
إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر الشرطة » .

(٢/٧٤٩)

ثم على لسان حسام يدافع عن نفسه أمام حسّان :

... « معتقلا
لا يدرى هل يبقى عاما أو أعواما أو أجيالا حتى يتحلل
فى الأسفلت الأسود
سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد » .

(٢/٨٣٦)

وتبدو المحاكمة والاستجواب فى ليلى والمجنون على لسان رفقاء الدرب لمن يشكون فيه ، رغم التضحية . ونجد وصف آثار السجن النفسية دالة على البعد الزمانى والمكانى الذى يجده المسجون داخل المسرحية ؛ ولذلك يلعب « المكان — السجن » — هنا — على نفس الوتيرة النفسية والاجتماعية التى لعب عليها فى مأساة الحلاج مع اختلاف نوع التضحية ؛ وبذلك يعكس عبد الصبور الفرق بين سجنين : نفسى وروحى ، انتهى يبوح العاشق المتصوف حين فاه بالسر ، وآخر من حجر مظلم جعل العاشق يبوح بأسرار زملائه ، فعدوه خائنا . وهكذا نجد المكان يعطى الدالة نفسها ، مع تغيير فى تأثيره على الشخصيات المختلفة .

وفى مسافر ليل تتم المحاكمة وتنتهى بقتل الراكب . وهى محاكمة صورية تمت فى القطار (الزمان والمكان) ، ونفذ الحكم فوريا ؛ فى حين كان القاتل الحقيقى هو منفذ حكم الإعدام ، وهنا يتحول المكان كله (العربة) إلى سجن ، وقاعة محكمة ؛ لكن فى صورة تجريدية ظهرت إرهاصاتها على لسان عامل التذاكر وأدوات بطشه التى أنبأتنا بمصير الشخصية ، أعطت المكان إيحاءات السجن والظلمة ، والمحكمة الصورية ؛ بل كان وصف العربة ليلا على لسان عامل التذاكر كوصف السجن تماما ؛ يقول :

« أحيانا لا « تحوى » القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتثرون كأجولة « ملقاة » فى « مخزن « قطن « مهجور » ...
تبدو « مظلمة » « باردة » « خافتة الأنفاس »
كبطن الحوت » .

(٦٣٢/٢)

حيث نجد أن صفات (ملقاة ، مخزن ، مهجور ، مظلمة ، باردة ، خافتة)، ثم التصوير المجازى الموازى لها (كبطن الحوت) ، تعطى للقاطرة صفات السجن ، مما يعطى المكان (القاطرة) بعدها الرمزى فى الوقت نفسه . ومحاولة التوازى بين السجن والقاطرة واضحة منذ البداية ، الأمر الذى يجعلنا نفسر « كهف الأميرة » فى ساعات الليل كمواز لهذا السجن .

فقد هربت الأميرة بعد أن اكتشفت موت أبيها مقتولا ، فقد هربت إلى الكوخ (الكهف) فى الغابة فى وادى السرو هروبا من القصر والناس ، وانتظارا للعاشق القاتل . ويتحول الكهف إلى « مصيدة » للسمندل القاتل ، حين يصل إليه القمندل ويقتله بعد أن يتلو عليه الحكم وحيثياته سريعا ، ملخصا فى :

« القمندل :

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه ...
والليلة قد تهوى ميتة أنهارا وتلالا ومنازل
لو ولدت فى ساحتها أخرى » .

(٤٣٦/٢)

فيتحول « المكان ــ الكوخ » و « المهرب والملجأ » ، إلى سجن ، ومحكمة ، وقبر ، حين يتوازى « القمندل » مع « الحق والعدل » ، ويقتل القاتل الكاذب (السمندل) .

ونلاحظ أن القتل كان عاملا مشتركا حتى الآن ، وإن كانت ، **بعد أن يموت الملك** قد اتخذت من الموت مهربا من صور القتل المباشرة السابقة ، وإن أشارت على لسان الجلاد إلى رغبته فى تكسير الشاعر (وهو رمز لصانع المستقبل) :

« لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر » .

(٣٧٢/٣)

وعلى الرغم من أن المكانين الثيمتين (البيت بمعناه الواسع والسجن بمعناه الواسع) يحتويان الشخصية إلا أن الأول يحتضن ويؤمن ، فى حين أن الثانى يبتلع ويخيف .

وهذه الثنائية التقابلية تخدم فى فهم الصراع الدرامى فى مسرح عبد الصبور ، إذ يجعله دائما بين قوتى الحلم ≠ البطش ؛ فنجد الحلم يتوازى مع « البيت » ، والبطش يتوازى مع « السجن » ، وبالعلاقة المضادة نفسها .

٣ ــ الاتساع فى المكان

حين نخرج من ضيق البيت ، ومن ظلمة السجن ، ونخرج إلى المكان المتسع نجد أنفسنا فى « الساحة » و « الغابة » ، و « القصر » ، و « المقهى » . فى الساحة حيث الحلاج صليبا ، وفى الغابة حيث الأميرة فى مفترق الطريق إلى قصر أبيها رافضة (الكوخ / الكهف / السجن / الهروب) ، وفى القصر حيث الملك يلهو بالأنثوات ويغرق فى ماخور الشراب والجنس ؛ ولكنه عقيم لا يستطيع أن يهب الملكة وليا للعهد ، وفى القصر حيث يقتل السمندل والد الأميرة بحجة :

« أن السوس الناخر فى أخشاب « المخدع »
قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية » .

(٤١٧/٢)

وفى المقهى حيث رفقاء الدرب يسكرون على روح هزيمتهم بعد إغلاق الجريدة والمطبعة .

ونلاحظ هنا أن الساحة فى بغداد شهدت مقتل الحلاج ، وساحة القصر تشهد عربدة الملك ، بالكأس المعدول (الخمر) والكأس المقلوب (ثدى المرأة) . والساحة (الاتساع فى المكان) فرصة درامية لتجمع الشخصيات والمجموعات ؛ وهكذا فعل عبد الصبور ، جمع المتصوفة والعامة وأصحاب الحرف فى الساحة فى بغداد ، حيث يدور المنظر الأول من المشهد الأول ، وقد استطاع أن يحرك « المجاميع » بين أضلاع المسرح وزواياه .

كذلك استخدم ساحة القصر لإقامة الحفلات الملكية ، وإقامة الحوار بين شخصيات المسرحية فى مكان يسمح للناظر أن يرى كل الشخصيات وكل التفاصيل . يقول فى مقدمة المشهد الأول سرديا :

« قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكى ضخم ... وسط قاعة العرش يقف الملك مزهوا ، ووراءه صف من / الرجال ... » .

(٢٣٥/٣ــ٢٣٦)

وبذلك يوظف عبد الصبور اتساع المكان لخدمة الدراما والمشهد المركب ، كثير الحركة ؛ وفى الوقت نفسه يعرض فخامة قصر الملك ، وضخامته ليعطى فرصة أكبر لبيان التناقض بعد ذلك مع « العقم » .

أما فى **الأميرة تنتظر** فقد سمعنا عن القصر فى البدء وفى الختام ؛ لكننا لم نشهده ، ومع ذلك أحسسنا به عن قرب فى وصف الأميرة والسمندل ، كذلك كان الشأن مع الغابة حيث فهمنا عنها من حديث المتحاورين .

ولا بد أن نشير ــ هنا ــ إلى أن تعليق الأميرة فى نهاية المسرحية ، قد كشف البعد النفسى والاجتماعى ، فى فعل الخروج من « الكوخ » إلى « القصر » ، وفى المقارنة بينهما . وعلى الرغم من أن الملكة فى مسرحية **بعد أن يموت الملك** قد عاشت مع الشاعر فى « الكوخ » ، حتى حملت بالطفل بعد موت الملك ، إلا أن الخروج هنا كان مختلف الدلالة ، فخروج الأميرة كان عودة من الماضى / والهروب/ وتأنيب النفس / وضيق الأفق / والتوهة (كما فى ٣٥٣/٢ ، ٣٥٦ ، ٣٨٩) . وكان خروج الملكة مع الشاعر وصلا للحلم وليس بداية جديدة . وفى هذا السياق نقول إن تصوير الأميرة قد لخص لنا تلك المسافة بين الكمون / الكوخ والخروج / القصر :

« الأميرة : فسأمشى فى طرقات « الغابة »
حتى أبواب « القصر »
وسأدخل « ساحة » قصرى مترجلة
حتى أتلقى من
خدمى ورعاياى
ما يبهج نفسى من حب وخضوع » .

(٢/٤٤٤)

ولا شك فى أن البهجة النفسية كانت نتيجة لقطع هذه المسافة المظلمة الكامنة . وعلى المستوى الاجتماعى خرجت الأميرة والملكة إلى عصر اجتماعى مغاير فى الحكم والسلطة ، أعنى خرجتا « للحرية » ، بعد هروب الأولى وكمون الثانية . وبذلك تكون الحرية أوسع من السلطان الملكى ، فقد خرجتا إلى حيز اللادولة ، إلى الكهف ، إلى الطبيعة الأم ، حيث الحرية بكر ، أو كما يقول العروى : « إن الحرية فى نطاق الدولة لم تكن تمثل بالنسبة للفرد إلا حيزا ضيقا . إن حيز الحرية مواز ومخارج لحيز الدولة . لكن حيز الدولة ضيق وحيز اللادولة (أى حيز الحرية) واسع »[٦] .

وبذلك يكون الاتساع فى المكان ، تأكيداً على حرية الفرد ، أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر .

وهنا يجب أن نشير إلى « المقهى » كمكان أدى دوره الدرامى فى **ليلى والمجنون** ، حيث كان فرصة « للغناء » ، و « قول الشعر » ، و « شرب الخمر » ، و « الاصطدام بين الرفقاء » ؛ وكان نقطة تحول درامى داخل المسرحية .

ويتكشف لنا الآن أن المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور حين يدور فى هاتين الحلقتين : ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع فى المكان ، فإنما يشير إلى اختيار واع ، وهذا الاختيار هو ما يجعل للمكان جمالياته الوظيفية الدرامية التقنية ، حيث اشتقت الأماكن من الموضوع المعالج ، واختيرت الأماكن فى **الأميرة تنتظر** و **مسافر ليل** بوعى شديد حتى يصل المكان إلى دوره الرمزى ، وتحوله إلى قناع ، تماما كالشخصية الدرامية .

ذلك أن مسرحيتى الفصل الواحد ينتميان إلى مسرح الفكرة ، على الرغم من المعالجة الشعرية ، الأمر الذى يكشف عن الدور الدرامى الهام للشعر وللصورة الشعرية فيهما .

وبعيدا عن اعتبار الأميرة رمزا للوطن ، أو الراكب رمزا للضعفاء ، وعامل التذاكر والسمندل للتسلط والخداع ، فإننا نعتبر المكان بطلا جوهريا فى المسرحيتين كالشخصية ،

حيث قام « الكوخ » و « القصر » كلاهما ببيان التناقض والتضاد ، كما قام « القطار » بتوحيد الزمان والمكان .

أما فى بقية المسرحيات الخمس ، فالمكان يلعب دوره ، ليس كفكرة وقناع وإنما كحيلة وتقنية درامية ، ساعدت المبدع على العرض والاتساع والتضييق فى آن .

ولا بد أن نشير هنا إلى ضرورة دراسة صور النور والظلمة فى مسرح صلاح عبد الصبور ، فلهما ارتباط عضوى وثيق بنوع المكان ووظيفته ، فقد لاحظنا ارتباط النور بالاتساع وارتباط الظل من ناحية والظلمة من ناحية أخرى بثيمة البيت والسجن ، بصرف النظر عن الإضاءة والإظلام كتقنية في يد مختص الإضاءة أو الديكور أو المخرج ، إذ لا يتسع المقام هنا للإفاضة فى أبعاد هذه الظاهرة بالرغم من أهميتها ، ولا بد أن تفرد لها دراسة مستقلة تجمع بين المسرح الشعرى والقصائد فى إبداع صلاح عبد الصبور .

كما يجب أن نفرق فى هذا السياق بين القناع الذى تلبسه الشخصيات فى **الأميرة تنتظر** ، وهو قناع حقيقى يساعد على التمثيل والتجريد وتوفير عدد الممثلين ، وبين المكان كقناع يغرّب الأحداث ويجعلها بعيدة عن واقعنا . ومن ثمّ تساهم المسافة الحادثة بين الواقع ومشاكله والنص ومشاكله فى إثراء التفسير والإيحاء ، وتوسيع دلالة المكان والمشهد وما يرتبط به من سياقات نفسية أو اجتماعية ؛ وبالتالى يرتفع إلى درجة النموذج التصويرى ، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازى ؛ وفى هذه الحالة فإن « طبيعة النمذجة فى التصوير الأدبى تسبغ القنونة على التعبير المجازى كصيغة من صيغ التصوير الواقعى . وفى التعبير المجازى يستخدم وصف أحد الحوادث : من باب المقارنة ، فى وصف حادث آخر ، وتكوّن عناصر الحادثتين مختلفة نوعيا ولكن بنيتيْهما متماثلتان . وإن الإمكانية الموضوعية لعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة فى وجود تماثل فى الواقع »[٧] . وكذلك الحال مع المكان فى المسرحية ذات الفصل الواحد عند عبد الصبور .

أما بقية الأماكن فتنبع جمالياتها من تاريخ الموضوع المعالج فى **مأساة الحلاج** ، أو من الواقع المعاش فى **ليلى والمجنون** ، أو من عالم مواز فى **بعد أن يموت الملك** ، وقد قامت بدورها الدرامى .

وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده ، لاحظنا أن الزمان والمكان يقتربان حتى يتطابقا فى مسرحية الفصل الواحد ، بينما يستحضر المكان فى زمان يحدده المبدع له ، أو يحدده التاريخ بملامح لا يمكن تخطيها فى بقية المسرحيات .

٤ ــ الصورة الشعرية والمكان

الصورة الشعرية فعالية لغوية ، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشارى إلى بعد مجازى تصويرى ورمزى ، بمعنى أنها « علاقة لغوية متولدة » تتمتع بخصوصياتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج . فهى لذلك بتعبير بشلار « تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه »[٨] ، أى أنها فى المسرحية تتحول من ذاتى إلى الدراما .

وما يهمنا هنا هو قدرة الصورة الشعرية على خدمة النص المسرحى الذى يعمد أساسا إلى وضع « بصرى » ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، حيث تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماض ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم (المكان) ، بل تحول كليهما إلى الآخر . وهى فى هذا تقوم بدور « المونتاج » فى الفيلم ، حيث تحاول الصورة الشعرية خلق المشهد والمساهمة فى رسمه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى ، إلى جانب أنها تقوم بوظائف عديدة فى تشكيل النص الدرامى ثم عند تنفيذه مسرحيا .

ونحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة ، وهى قدرة الصورة الشعرية ، فى مسرح صلاح عبد الصبور ، على تحويل الزمان إلى مكان ، أو تحويل المجرد إلى حسّ ؛ ذلك أن الصورة الشعرية فى مسرح عبد الصبور ذات وظائف عديدة يهمنا منها هذه النقطة ــ كما حددنا ــ لاتصالها الوثيق بموضوع البحث ــ وسنحاول أن نتعرض لأمثلة من مسرحه كله .

وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية (**مأساة الحلاج**) نجد الزمان يعبر عنه بصور الشمس ، والقمر ، والنهار ، والصباح ، والليل ؛ ولكن حين يتحدث عن الأيام التى عانى فيها ، نجد صورة الزمان تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام ؛ لذلك نسمع السجين الثانى يقول للحلاج :

« لكن ، هل تقضى عمرك مقهورا فى ظل
الجدران المربّدة ؟
كالبومة تنعب فوق خرائب أيام السوء » .

(٥٤٣/٢)

فنجد صورة الزمن السيىء (أيام السوء) تتحول إلى « خرائب أيام السوء » ، ويتوازى فى هذا السياق الحلاج والبومة . وطبيعى أن صورة جزئية لا تفصح عن هوية المسرحية ، لكننا نود أن نعرض ملمحا ، فكرة جزئية ترتبط بالمكان . ويلاحظ أن الجملة الشعرية السابقة قيلت فى السجن .

وفى **ليلى والمجنون** يشكل الزمن أخطر قضية عند شخصيات : « الشاعر » لأنه فى حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل ، ونجد وصف « الأستاذ » للزمن يحوله إلى مكان أيضا :

« الأستاذ : أسد لا يحمل سيفا ،
بل يحمل بوقا يصرخ فى صحراء الزمن اليابس » .

(٧١٧/٢)

وفى **الأميرة تنتظر** ، وهى تنتظر أيضا كشخصيات **ليلى والمجنون** ، يتحول الزمان إلى حقائب ، أو بيت :

« وصيفة ٢ : خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد
وصيفة ١ : خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها » .

(٣٥٦/٢)

وعلى لسان الأميرة ، يتحول الزمن (الماضى / الميت) إلى بيت ، تقول للسمندل :

« هل تكسر باب الزمن الميت
وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات
هل ستعيد إلىّ الطفلة ؟ »

(٤٢٤/٢)

وفى **مسافر ليل** ، يتحول الزمن إلى مطلق ، والراكب :

« يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية
لا تتكسر قطعا وشظايا
إذ ليس هنالك شىء صلب » .

(٦١٩/٢)

ونلاحظ أن المطلق والمجرد يصلان إلى زمان الراكب ، لذلك تتجمع كل أيام الزمن وتسقط وهو ينظر إلى أوراق الماضى . لذلك يصور الشاعر بدوامات متبددة فوق حديد الأرضية ، ليست صلبة ، الأمر الذى يجعل هدف الصورة بيان ميوعة هذه الأيام وعدم جدواها لصاحبها .

وفى بعد أن يموت الملك ، على لسان الملكة ، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان . والملكة تكرر صورة الزمن ذى الباب ، وهى الصورة التى أوردناها سابقا . تقول :

« الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم *
سيكسر « باب الزمن الموصود » ويحطم أقفاله
حتى تخرج من « سرداب الماضى » قطع الظلمات المختالة » .

(٣/٣٢٥)

ونلاحظ أن الصورة (باب الزمن) تكبر هذه المرّة وتنمو وتمتد ، وفى لحظة يكون الزمن هو التحدى الوحيد فى المسرحية .

وبالصورة الشعرية : الزمكانية يكتمل دور المكان فى تشكيل النص عند عبد الصبور ، خاصة ، وقضية الزمن قضية جوهرية فى كل مسرحياته ، وتحولت أيضا على يديه ، وعلى لسان شخصياته ، إلى مكان ، أو حس مادى مكانى .

وعلى الرغم من تعدد مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس ، من حيث الموضوعات المعالجة ، والشخصيات ، بل الأجواء الدرامية التى يستخدمها داخل نصوصه ، أقول إنه على الرغم من ذلك ، فإن مسرح صلاح عبد الصبور يبدو ضيقا ، ترتد عناصره المكانية إلى حيز ضيق .

أعنى أن مسرحياته تتحرك حول ما عرضناه على المستوى المكانى ، ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع فى المكان . وقد لاحظنا أن البيت قد يتحول إلى قصر أو كوخ بسيط ، أو منزل شعبى أو مقر جريدة ؛ لكنه يظل محتفظا بدلالة الألفة والنشأة . وعلى النقيض يتحول السجن ولوازمه (المحكمة) إلى الضيق من المكان ، ويترادف فى غالبية السياقات مع « الظلم » و « القهر » . وأيضا يقف الاتساع فى المكان وسيطا بين ثنائية الألفة والخوف (البيت ≠ السجن) يحل مشكلة الضيق المكانى .

ومن هنا نستطيع القول إن مسرح صلاح عبد الصبور يتحرك خلال عناصر مكانية محدودة ، وثيمات مكانية ثابتة ، وإن كانت تتعدد ، فهى تتعدد فى تجليات مختلفة ، لا يتغير جوهرها ، بل يظل الجوهر ثابتا ، ويتحرك العرضى ، الشكلى ؛ الأمر الذى يلقى سؤالا حول المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور ، هل هو فقير فى عناصره ومكوناته ؟ وهل يترتب على ذلك القول بضيق ومحدودية عناصر ا ر ة الجمالية للواقع عند عبد الصبور ؟ خاصة وأن مسرحياته ترتد دائما للوراء حيث نجد الكوخ ، والقصر ،

* « والطير النائم » هو الملك الميت / الماضى الميت .

والسجن ، والبيت ، ومخدع النوم ، ومحل العمل ، وكلها مفردات كثيرا ما شكلت مسرحيات كثيرة قبله ، وليس ببعيد ، مسرح أحمد شوقي الشعري ، أو مسرح علي أحمد باكثير .

ومن هذين السؤالين ، نستطيع في ثقة ، أن نقول : إن توظيف صلاح عبد الصبور لهذه المفردات المكانية المحدودة قد أغنى هذه المفردات ، حتى أننا نحس للوهلة الأولى بتعددها ، وكثرتها ، بسبب جودة التوظيف ، والقدرة على وضعها موضعا صحيحا يبعد عنها الملل والتكرار والفقر .

لكن ينبغي أن نلاحظ أن هذه المفردات تكثر في شعره أيضا ، الأمر الذى يفرض على دارس مسرحه ضرورة ربطه بشعره خاصة شعره الدرامي[٤] .

كذلك يكشف البعد المكاني في الصورة الشعرية لديه عن توجه بصري حسي ، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئي ، وعلى هذا النحو ، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان أي تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية .

الهوامش :

١ ــ بشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام رقم (١) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

٢ ــ Wolfgang Clemen, **The Development of Shakespeare's Imagery**, London, Methuen, 1966, p. 102.

٣ ــ عز الدين اسماعيل ، « الصورة الشعرية » ، **المجلة** ، عدد ٣٤ ، ١٩٦٩ .

٤ ــ نعتمد هنا طبعة دار العودة ، بيروت ، للأعمال الكاملة لشعر ومسرح صلاح عبد الصبور ، وسوف نشير الى رقم المجلد يتبعه رقم الصفحة داخل المقال في نهاية الشواهد .

٥ ــ بشلار ، **جماليات المكان** ، ص ٥٤ .

٦ ــ عبدالله العروى ، **مفهوم الحرية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٤ .

٧ ــ هورست ريديكر ، **الانعكاس والفعل** ، ترجمة فؤاد مرعى ، دار الجماهير ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٩ .

وانظر في هذا السياق :

ــ جابر عصفور ، « أقنعة الشعر العربي المعاصر » ، **فصول** ، المجلد ١ ، العدد ٤ ، يوليو /

سبتمبر ١٩٨١ .

ـ رياض عصمت ، « أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور » مجلة **المعرفة السورية** ، العدد ١٣٢ ، ١٩٧٣ .

وانظر لجابر عصفور أيضا :

« معنى الحداثة فى الشعر المعاصر » ، **فصول** ، المجلد ٤ ، العدد ٤ ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٤ .

٨ ـ السابق ، ص ٢٦ ، وانظر أيضا مواضع صفحات ١٩ ، ٢٩ ، ٣١ .

Spatial Structures and the Production of Meaning: Amal Dunqul's Poetic Page

Hazem Shehata

—The modern Arabic poem cannot be grasped exclusively through the ear. Poetic transformations affecting the classical metrical structure -- starting with Andalusian *muwashshaḥāt* and ending with the prose poem -- have rendered the spatial structures on a poetic page more relevant then ever in the production of total poetic significance. At times, the modern Arabic poem is intended -- partly or mainly -- for visual reception.

Selected poems of Amal Dunqul (1940-1983), a major Egyptian poet, are explored to demonstrate the semiotic importance of visual elements of the page including lay-out, non-verbal signs, interplay of fonts and the opposition between written versus empty space.

In the first poem analyzed, "Aylūl" ("September"), two different voices are juxtaposed both spatially and lithographically on the page to indicate a bi-phonic effect. Such an effect cannot be articulated, but it can be recognized by the eye with all its implications.

In the second poem "Ughniyat al-ka'ka al-ḥajariyya" ("The Song of the Stony Cake"), punctuation marks as non-verbal signs are analyzed in their impact and their contribution to the meaning of the poem. The evocative power of the opposition between open and closed letters is indicated and demonstrated by a diagram.

In the third poem "Salā" ("Prayer"), the analysis shows the untraditional architecture of the poem on the page. This prosaic form, visually grasped, embodying a sublime content and Koranic diction, evokes sacred texts, thus contributing formally to the significance of the title.

In the fourth poem "Muqābala Khāṣṣa ma' ibn Nūḥ" ("A Special Meeting with the Son of Noah"), the analysis traces the changes of the architectural pattern of the written text on the white page, in an endeavor to suggest visually the Flood. The spatial and the semantic converge to produce the message. Furthermore, the lines of the last stanza which resemble لا symbolize in their iconic form the rejectionist attitude of the poet, as لا is the Arabic transcription of the word 'no'.

التشكيل المكانى وإنتاج المعنى: الصفحة الشعرية عند أمل دنقل

حازم شحاتة

---

١ ــ مداخل .

١ــ١ــ الصفحة الشعرية ــ العربية .

هل يمكننا ــ اليوم ــ أن نستقبل القصيدة العربية بالأذن فقط ؟

وهل يمكننا إغفال التغيرات التى طرأت على الصفحة الشعرية بدءا من الموشحات الأندلسية ، ومرورا بالقصيدة التى تحتوى على أكثر من قافية ، وانتهاء بتدمير العمود الشعرى تدميرا كاملاً ــ شكلا ومضمونا ــ فى أواخر النصف الأول من القرن العشرين ؟

لقد أخذ النقاد العرب على امرىء القيس كلمة **مستشزرات** حينما وصف شعر حبيبته فى معلقته « قفا نبكِ » قائلاً :

غدائـــره مستشزراتٌ إلى العــــلا　　　تضل المدارى فى مثنــى ومُـــرسلِ

ورأى ابراهيم **أنيس** فى كتابه **موسيقى الشعر**[١] أن كلمة **خدعوها** فى بيت شوقى :

خدعوهــا بقـــولهم حسنـــاء　　　والغـــوانى يغرهـــن الثنــاءُ

أضافت إلى حروف الحلق فى البيت (الهاء والهمزة والقاف) حرفى الخاء والعين مما جعل البيت ثقيلاً على الأذن ، واقترح أن تكون**وصفوها** أو **فتنوها** ، رغم إقراره باختلاف المعنى ! ويذهب ابراهيم أنيس فى آرائه إلى محاولة رفع قواعد البيت الصوتية باستنباط بعض القوانين التى تحكم توارد الأصوات فى البيت الواحد بل واكتشاف العلاقة بين الغرض الشعرى للقصيدة ونسبة شيوع أصوات معينة فيها ، وذلك فى فصل بعنوان « الجرس فى اللفظ الشعرى »[٢] .

ذلك كله لأن الدالة الشعرية كانت تبدع وتتشكل على محور الاستماع الى القصيدة ، وكانت الأذن هى المتلقى الوحيد للشعر ، ولكن هذا لا ينفى محاولات الشعراء والنقاد

العرب فى تغيير المنظور البصرى الثابت للقصيدة العربية إلى الحد الذى جعلهم يكتبون الشعر على هيئة أشكال الطير والشجر وفى دوائر ومثلثات ومربعات ، فى محاولة بسيطة ، لإدخال العين كمتلق ، محايد ، للقصيدة العربية .

لماذا نقول : محايد ؟

لأن كل هذه الأشكال لم تتعد دلالتها الطبيعية التى تعودت عليها العين خارج مجال الشعر دون أدنى علاقة بينها وبين القصيدة . حتى فى بعض محاولات الشعراء المحدثين فى إبداعهم للقصيدة الكونكريتية[٣] « فمقدار الفعل المؤثر الذى تتركه هذه المحاولات على المتلقى ــ لا شىء »[٤] .

فى نفس الوقت فإن الحكم على مثل هذه المحاولات بالإعدام يعد نوعاً من التعسف والمصادرة ، ذلك أن تلك الأحكام تنطلق من الدلالة المباشرة لتشكيل القصيدة داخل الفضاء المسموح لها بالتشكل فيه ، وفى رأيى أن محاولات محمد بنيس لتقصى دلالة الكتابة داخل الصفحة ، قد أضاءت شمعة على الطريق ، وأعطتنا أول الخيط[٥] ، حيث حاول اكتشاف بنية المكان فى النص الشعرى المغربى المعاصر من خلال قانونين اثنين : لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ، حيث يقصد بالأبيض والأسود النظر إلى الصفحة الشعرية ــ المعاصرة ــ من حيث هى كلمات بالأسود مكتوبة على صفحة بيضاء ، وأن طول وقصر الأبيات ليس مجرد تغيير فى شكل القصيدة التقليدى ، ذلك لأن الشاعر المعاصر « يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذى يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) ، وهذا الصراع الخارجى لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا ، أو غير مباشر ، للصراع الداخلى الذى يعانيه »[٦] . أما مستويات اللون داخل النص فيقصد بها بنيس تغير بنط الكتابة داخل النص الشعرى من بنط رقيق إلى سميك أو العكس .

١ــ٢ــ دلالة البنية البصرية .

فى دراسة سابقة[٧] لنا رأينا أن هذين القانونين لا يعبران ولا يكشفان عن كل دلالات البنية البصرية للقصيدة العربية المعاصرة ، كما أن مستويات اللون داخل النص لا تخرج دائما عن إرادة الشاعر ولا تقع فى بعض الأحيان تحت رغبة الناشر ، وذلك حينما قمنا بتحليل مستويات اللون داخل قصيدة « محاولة فى تأويل عينى حبيبتى » للشاعر حسن طلب .

ومحاولة بنيس ــ مع المحاولة التى قمنا بها فى نشرة حوار ، والتى استطاعت استنباط خمسة قوانين من النصوص محل البحث ــ تتعامل مع النص الشعرى على أنه كلمات فى

صفحة وليس شكلا فقط ، بمعنى أن الجرى وراء رسومات الشعراء داخل الصفحة بكلماتهم لن يؤدى إلى استكناه كل دلالات البنية البصرية للقصيدة المعاصرة ، ولكن سيحاول فقط البحثَ ـــ بمساعدة دلالات الخط والمساحة عن معنى هذه الرسوم ؛ أما النظر إلى الصفحة الشعرية فى شكلها المعتاد فى القصيدة المعاصرة ، ومحاولة تحليل علاقة الكتابة بالصفحة فى تقاطعها مع باقى العلاقات الناشئة من الإيقاع ، والصوتيات ، والتركيب النحوى للجملة ، والدلالة المعجمية للألفاظ ، أو الاستدعاءات ، والإشارات ، و... إلى آخر مفردات النص المعاصر ، سوف يفتح الطريق إلى ديناميكية الصفحة الشعرية ، ودخولها بقوة إلى حقل دلالات النص ، تزرع وتحصد مثلها مثل باقى الأدوات التى يمتلكها المبدع .

وفى طريق استكمال دراسة الصفحة الشعرية ، وسد أوجه القصور التى حوتها الدراسة المشار إليها ، وجدنا أن قانونا سادساً ـــ لا يمكن إغفاله ـــ تفرضه علينا القصيدة العربية ـــ المكتوبة ـــ وهو دلالات الأشكال غير اللفظية ، مثل علامات الترقيم ، وغيرها من الأشكال ، كالأسهم المستقيمة والمعقوفة ، والعلامات المستدعاة من مجال الرياضيات arithmetic ، وأشكال أخرى ، وذلك بعد قراءتنا لديوان أدونيس **مفرد بصيغة الجمع** تحت ضوء الصفحة الشعرية واستكمال البحث فى قصائد أمل دنقل .

١ـــ٣ـــ كيف تنتج الصفحة الشعرية ؟

قبل أن ندخل إلى عالم القصائد أود أن أطرح بعض المشكلات المتعلقة بالصفحة الشعرية ؛ فالمجال الذى يعمل فيه القارىء هو القصائد المطبوعة ، وفى هذه الحالة فإننا نقرأها وقد دخلها شيء من التنسيق ، الذى غالبا/ أحيانا ما يكون لأسباب غير شعرية ، بل ويعمل فى بعض القصائد على محور مضاد لما يريده الشاعر من تنسيق شعرى لصفحته . ففى ديوان لنجيب سرور وجدت أن الناشر كتب إحدى القصائد فى أسطر كاملة واضعا خطا مائلا (/) بين الأبيات وذلك لاختصار عدد الصفحات . فقد رأى أن ذلك لن يضير أحدا طالما أن الكلمات واضحة ، وما الفرق ؟!!

ففى حالة قراءتنا لنص شعرى داخل كتاب/ ديوان سوف نواجه بعوامل خارجة عن الدالة الشعرية للمبدع ، تتوسط المسافة بين عين القارىء ورؤيا الشاعر للعلاقة بين المعنى وتشكل الكلمات داخل الصفحة ، أو محاولاته للاستفادة من العين كمستقبل للنص ؛ لذلك ليس من المستغرب أن يقرر الكاتب الأمريكى دونالد بارثيلم فى مقابلة مع مجلة أمريكية أنه يتمنى لو كان عاملاً للطباعة لخدمة نفسه كروائى وخدمة الأدباء الآخرين الذين يهتمون مثله بتنسيق الكتابة داخل الصفحة[٨] .

ولا بأس ! فليس الأمر على درجة كبيرة من الخطورة ، فالقارىء الواعي بالمسألة يمكنه اكتشاف أماكن التشويه في النص المطبوع ، كما أن اهتمام الشاعر بصفحته الشعرية عند استقرار دلالاتها بكثرة وعمق واختلاف الدراسات حولها ودخولها كإحدى نقاط الدالة الشعرية عند المبدع سوف/ قد يقضى على تشويهات الناشرين وعمال الطباعة للنص الشعرى المطبوع .

١ـ٤ـ مدخل خاص بأمل دنقل .

تفرض قصائد أمل دنقل اهتماما خاصا بالصفحة الشعرية ولذلك ركزنا في هذه الدراسة على تلك الجماليات التى ترتبط بقصائده أكثر من غيره ونحينا ـ مؤقتا ـ تلك الجماليات التى يشترك فيها مع بقية شعراء القصيدة المعاصرة مثل طول وقصر الأبيات ، أو مكان الكلمة من البيت ، واهتممنا بقانون مستويات اللون داخل النص ـ الذى أشار إليه محمد بنيس في مرجع سبق ذكره وفي نموذج يعد تطبيقاً جيداً وجديداً لهذا القانون . كما حظيت ظاهرة الشكل المعمارى للقصيدة وعلاقته بالمعنى ـ وهى من الجماليات التى يتميز بها ـ باهتمام خاص ، هذا بالإضافة إلى محاولات البحث عن دلالات الأشكال غير اللفظية التى أشرنا إليها في فقرة ١ـ٢ .

٢ ـ الساحة .

٢ـ١ـ قصيدة « أيلول » ـ ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة .

نسخة القراءة: روز اليوسف ـ الكتاب الذهبي ـ ديوان أمل دنقل ، ص ص ٧٤ـ٧٦*

(١)

(صوت) :

أيلول الباكى في هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الأعدام
تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام !
يمشى في الأسواق : يبشر بنبوته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية

(جوقة خلفية) :

ها نحن يا ايلول
لم ندرك الطعنة
فحلت اللعنة
في جيلنا المخبول !
... ...

* القصيدة مأخوذة من نسخة روز اليوسف مع تصرف واحد هو كتابة كلام الجوقة بنط (أسود) والصوت بنط (أبيض) ، مع اتحاد اللونين في المقطع الأخير ، حتى يتفق ذلك مع المعنى الذى تتجه القصيدة .

ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه
قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !!
أواه .
قال .. فكممناه ، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه فى أروقة الأشباح المزدحمة
ونسينا يا ايلول الكلمة

قد حلت اللعنة
فى جيلنا المخبول
فنحن يا ايلول
لم ندرك الطعنة !
... ...
لم ندرك الطعنة
فحلت اللعنة !

(٢)

(صوت) :

فى سورية
كانت تتهاوى رايات أمية
فرفعناها علماً علماً .. ووقعنا فى أسر الروم
لكنا فى طابور الأسرى المهزوم
كنا ننتظر زياد بن أبيه
ليعود ، فينقذنا مما نتسربل فيه .
كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء
تنمو فى شرفة بيت فى حلب الشهباء
وظللنا ننتظر .. تطول الأظفار .. ويبيض السالف
.. ذات صباح عاصف
كنا نشرب حين أتتنا الأنباء
.. فتعكر لون الماء !

(جوقة خلفية) :

الأمراء الصم
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا «الداخل»
يعبر نهر الدم !
... ...
لم يبق إلا « الداخل »
يعبر نهر الدم !
والأمراء الصم
ماتوا على المداخل
... ...
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا « الداخل »

(٣)

لو زرت دمشق
لوقفت على أبواب « المزه » ولتابعت الطرق
ودلفت الى غرفات التعذيب ..
(صوت) :
ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تدق
فلقد أبصرتك فى آخر ليلة
مصلوباً تتأرجح فى باب زويلة !
ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين الدهشة والتكذيب
وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة .
ولففتك فى الرايات المنكودة
وحملتك حتى واريتك فى مقبرة الصمت .. وراء الشرق .

فى ضجة المذياع
يخف صوت الحق !
فمن يقول الصدق .
(جوقة خلفية) :
كى نرهف الأسماع ؟
... ...
من ذا يقول الصدق
كى نرهف الأسماع ؟
فضجة المذياع
تخفت صوت الحق !
... ...

لكنى اسمع صوتك فى الليل ؛ تغنى يا أيلول
تحمل من تجويفات عظام الموتى : قصبات الأرغول
فيجىء غناؤك . ممزوجا بنحيب !

(الجوقة) :
هذا العام ..
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام
وبقينا فى المهد المختنق المجروح .
لكنا من كل ضريح
ننتظر الريح !
... ...

يخفت صوت الحق
فمن يقول الصدق ؟
... ...

(صوت) :
ننتظر الريح
من كل ضريح
... ...
من كل ضريح
ننتظر الريح
... ...

٢ــ١ــ١ــ ملاحظات أولية :

كُتبت هذه القصيدة فى نهرين مختلفين ، النهر الأول أخذ شكل القصيدة المعاصرة حيث تتراوح الأسطر فى طولها وقصرها ، والنهر الثانى أخذ شكل القصيدة التقليدية حيث تتساوى الأسطر ، فيأخذ هذا النهر شكل المستطيل . والنهر الأول هو (صوت) منفرد ، يتجاوب أو تتجاوب معه جوقة (مجموعة من الأفراد تجمعت كلماتها لتخرج فى صوت واحد) تشكل خلفية background لحنية للصوت المنفرد solo . اتخذ الصوت إيقاع الخبب[٩] بينما اتخذت الجوقة إيقاعاً مختلفا **مستفعلن فاعل** مع تنويعات محدودة على هاتين التفعيلتين لا تؤثر فى اللحن الأساسى وإن كانت لها دلالتها فى الإيقاع النهائى . ونرى أن من الأفضل عدم الدخول فى تفصيلات إيقاعية لها مجال آخر .

تظل القصيدة عبر ثلاثة مقاطع منها تعزف هذين الإيقاعين فى نفس اللحظة ! ولعلها من التجارب الرائدة فى الشعر العربى التى تأخذ فيها القصيدة هذا النسيج الهوموفونى homophonic ، حيث تستمع الأذن إلى لحنين مختلفين فى نفس اللحظة ــ كما يحدث فى الكونسير وقاعات الأوبرا ــ ولذلك فإن قراءة هذه القصيدة على آذان منصتة من الصعوبة بمكان ، حيث لا يمكن لفرد واحد أن يقرأها دون أن يقوم بالتلوين الصوتى المناسب لإعطاء الإيحاء بأن الصوتين يصدران فى نفس اللحظة ، ومع ذلك فإنه سيضطر إلى قراءة الصوتين بالتتابع سطراً بجانب/ وراء سطر ، مع أن الشكل البصرى للقصيدة يفترض أن يُلقى الصوتان فى نفس الوقت وهو ما يستحيل بيولوجيا مع ملقٍ واحد ، وحتى يتم توصيل نفس الأثر بالإلقاء لابد من صوتين يلقيان فى نفس الوقت ، أحدهما الصوت والآخر الجوقة .

٢ـ١ـ٢ـ جماليات المكان .

اتخذت القصيدة شكلا معمارياً يمزج بين الشكل المعاصر والشكل التقليدى فى « نظرة عين » واحدة ، وليس على التتابع ــ كما فى قصيدة « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » لأمل دنقل أيضا من نفس الديوان . وهذا الشكل يفترض قراءة النهرين فى نفس الوقت ، وفى حالة القراءة الصامتة يجب أن يدخل النهران إلى العصب البصرى فى نفس اللحظة .

بعد أن عَنْوَنَ الشاعر كل نهر باسم صاحبه « صوت » ، « جوقة خلفية » ثلاث مرات بالترتيب ، أى أخذ النهر الأول اسم « صوت » والثانى اسم « جوقة خلفية » يجيء فى المقطع الرابع ويعكس هذا الترتيب ، بل وأصبحت « الجوقة الخلفية » « جوقة » فقط . ونحن نحاول الآن أن نفهم الدافع وراء ذلك .

الجوقة تعلق على حديث الصوت طوال القصيدة ــ عبر المقاطع الثلاثة الأولى ، وتقرر فى كلمات مباشرة الحالة التى وصل إليها (نحن) فى سنة ١٩٦٧ بعد أن وضعوا أصابعهم فى آذانهم واستكبروا استكبارا ، ولم ينتبهوا إلى ما حمله أيلول ١٩٦٢[١١] من علامات الطعنة ، تماما مثلما فعلوا مع زرقاء اليمامة (ولعلها التيمة المسيطرة على هذا الديوان : عدم تصديق النذير فتحل الكارثة) ، وهنا فَعَل (نحن) ما هو أكثر من ذلك ، حيث كمموا أيلول وفقأوا عينيه ، وفى صوت أشبه بالنحيب تعلق الجوقة « لم ندرك الطعنة » ، ولأن الصوت ما زال مؤمنا بقدرة أيلول على التنبؤ ، ومقدراً لدوره وواعيا للدرس الذى حمله فى ١٩٦٧ ، فقد لفه فى الرايات المنكودة بعد أن رآه مصلوباً يتأرجح على باب زويلة بعد الهزيمة ، وحمله حتى واراه التراب فى مقبرة الصمت ! ولأن الصوت هو الذى وعى الدرس فإنه الوحيد القادر لأن يقول « ننتظر الريح من كل ضريح » ، وليست الجوقة ، التى لم تملك غير العويل والبكاء « لم ندرك الطعنة » . ولكن لماذا تبدلت الأماكن ؟ هل فقط بغرض الحفاظ على الشكل المعمارى للقصيدة ؟ بملاحظة المقطع الأخير ، نرى أن النهر الأول قد اتخذ اسم « جوقة » وليس « جوقة خلفية » ، كحالها طوال المقاطع السابقة ، فالجوقة الآن تصدرت المشهد ، وأصبح لصوتها نفس مكانة الصوت المنفرد وأهميته ، لذا كان من الضرورى تقديمها مكانياً لتحتل النهر الأول . ولكن هل معنى هذا أن الصوت أصبح خلفية background للجوقة ؟ رغم أهميته أيضاً فى هذا المقطع حيث يسوق تعليقه على ما حدث ؟! ومقررا أنهم فى انتظار « الريح » ، بينما تعلق الجوقة على نتيجة ما فعلوه بأيلول ؟ هنا تأتى أهمية مستويات اللون داخل النص ، ففى الطبعة المنشورة فى هذا المقال ، اتخذ النهر الأول بنطا رقيقا (أبيض) بينما النهر الثانى اتخذ البنط السميك (أسود) ، إشارة لخفوت الصوت الواعى المدرك لأبعاد المأساة ؛ وفى

المقابل ، علو صوت العامة التى لا تملك مثل هذا الوعى ، فتعلق على النتائج دون معرفة الأسباب . وفى المقطع الرابع ــ وحيث يظل التشكيل المكانى على مستوى اللون كما هو ــ يرى الشاعر خفوت صوت « الجوقة » فى مقابل صوت « الصوت » ، ثم يتحد اللونان (يتخذان اللون الأسود) فى آخر جزء من المقطع ، حيث تتحد رؤيا الصوتين ، فى نفس الموضع الذى يتحد فيه الإيقاع أيضاً ، وإن كان هذا الاتحاد اللحنى قد حدث منذ بداية المقطع الرابع حيث يوقع الاثنان تفعيلة الخبب (فعلن) ، ولكن تكرارها كان فى الجوقة أكثر من الصوت مما أعطى إيحاء باختلافهما ، حيث المساحة الزمنية التى تحتلها فعلن دون قيود يعطى إيقاعا مختلفاً عن إيقاع الصوت الذى يتكرر فى فترات زمنية متساوية ؛ وعلى هذا يتضح هذا الاتحاد أكثر فى الجزء الأخير حينما يرددان نفس الكلمات ، حيث يحقق أمل دنقل هنا أمله فى أن تتبع الجوقة الصوت على مستوى القصيدة بعد أن ظل ينعى انصرافها عنه طوال هذه القصيدة وانفصالهما ، هذا الانفصال الذى تحقق على مستوى المكان بإفراد مساحة من الصفحة لكل منهما ، ويفصل بين المساحتين حاجز واضح من البياض . كانت القصيدة ستفقد أحد أدوات إنتاج دلالتها لو جاء الصوتان متتابعيْن دون وجود هذا البياض الفاصل .

وتلعب الأشكال غير اللفظية دورا هاما فى هذه القصيدة ، فهى لا تقف عند حد التعليق على الجملة ولكنها تقوم بوظيفة درامية ــ خاصة النقط ــ حيث تفرض مساحات من الصمت يمكن استكناه دلالتها ، تماما كدلالات الكلام ، فتتوقف الجوقة عن الحديث (سطر من النقط) فى لحظات محسوبة ينفرد فيها الصوت بملء المساحة الزمنية المخصصة للاثنين معا . ففى المقطع الأول تصمت الجوقة عندما يخبرنا الصوت بمقولة أيلول ــ التى تم بعدها التكميم وفقء العينين ــ وذلك « ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية » ، فالصمت هنا بليغ أيضا ــ ليس شرطاً أن يكون أبلغ من الكلام ــ حيث يفسح المجال والمكان لتهيئة المتلقى إلى المقولة القادمة . وعبر باقى القصيدة تصمت الجوقة حينما يكون منوطا بالصوت أن يبرز النقط الهامة فى مأساة (نحن) ، فمثلا تصمت الجوقة فى المقطع الأخير حينما يحدثنا الصوت عن رؤيته لأيلول فى آخر ليلة ، تاركة المجال للمتلقى كى يستقبل هذه الجملة متوقعاً فعلاً إيجابياً ، ولكن يجىء الحدث أن أيلول قد صلب على باب زويلة ، النهاية التراجيدية لبطل مأساوى أخطأ حينما قال وأنذر وأفصح عن جرائمنا وبشر بالمعرفة والنبوءة ، فتقول الجوقة « من ذا يقول الصدق » .

أما علامات التعجب والاستفهام فبجانب تعليقها على الجملة ، إلا أنها أيضا تساهم فى توصيل طبيعة التلوين الصوتى الذى سيتبناه القارىء بناء على تراث هذه العلامة أو تلك فى ذاكرته ، فالتلوين الصوتى يكون ــ أحيانا ــ أحد العناصر المساهمة فى التعرف

على المعنى الدقيق للجملة أو المقصود منها ، فمثلا علامة الاستفهام بعد « كي نرهف الأسماع » تجعل القارىء يربط بينها وبين بداية السؤال فى المقطع السابق « فمن يقول الصدق » ، وإلا من غيرها بدت جملة الجوقة وكأنها تعليل لكلام الصوت حين يقول « ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تدق » . وقد يرى البعض أن هذه العلامات لا حيلة للشاعر فيها ، حيث تثبت دلالتها مع كل النصوص (شعرية وغير شعرية) ! ولكن هذه العلامات لابد لنا من أخذها فى اعتبارنا ونحن نتكلم عن صفحة شعرية وليست قصيدة مسموعة ، علامات تراها العين فتحدث نغمة أو تستدعي تلوينا صوتيا ، أو تنبه القارىء إلى معنى خاص ، أو أهمية خاصة لجملة بعينها كما هو الحال فى بعض استخدامات علامات التعجب .

٢ـ٢ـ قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » ـ ديوان العهد الآتى :

نسخة القراءة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص ٢٧٤ ـ ٢٨٠ .

(الاصحاح الأول)

أيُّها الواقفون على حافَّة المذبحة
أشهِروُا الأسلحةْ !
سقطَ الموتُ ؛ وانفرَطَ القلبُ كالمسبحةْ
والدمُ انسابَ فوق الوشاح !
المنازلُ أضرِحَةٌ ،
والزنازن أضرِحَةٌ ،
والمَدَى .. أضرِحَةْ
فارفعوا الأسلحة
واتبعُونى !
أنا ندم الغدِ والبارحة
رايتى : عَظْمَتَانِ .. وجُمْجُمَة ،
وشعارى : الصباح !

(الاصحاح الثانى)

دَقَّت الساعةُ المُتْعَبَةْ
رفعت أمُه الطيِّبة
عيْنَها ..
(دَفَعَتْهُ كعُوبُ البنادقِ فى المركبة !)

... ...
دقت الساعةُ المُتعبة
نهضتْ ؛ نسَّقتْ مكتبه ..
(صفعه يدٌ ..
ــ أدخلتْهُ يدُ اللهِ فى التجربة ــ)
... ...
دقت الساعةُ المتعبة
جلست أمّه ؛ رتّقتْ جَوْرَبَهْ ..
(وَخزتْهُ عيونُ المُحَقِّقِ ..
حتى تفجَّر من جلده الدمُ والأجوبة !)
... ...
دقت الساعةُ المتعبةْ !
دقت الساعةُ المتعبةْ !

(الاصحاح الثالث)

عندما تهبطين على ساحةِ القوم ؛ لا تَبْدئى بالسلامْ
فهمُ الآنَ يقْتَسِمُون صغاركِ فوق صِحَاف الطعامْ
بعد أن أشعلوا النارَ فى العُشِّ ..
والقشِّ ..
والسنبلة .
وغداً يَذْبحونك .. بحثاً عن الكنزِ فى الحَوْصَلَة !
وغداً تغْتَدى مُدُنُ الألفِ عامْ .
مدناً .. للخيامْ
مدناً ترتقى دَرَجَ المقصلةْ !

(الاصحاح الرابع)

دقت الساعةُ القاسيةْ
وقفوا فى ميادينها الجَهْمَةِ الخاويةْ
واستداروا على دَرَجاتِ النُّصُبْ
شجراً من لَهَبْ
تعصف الريحُ بين وُرَيقاته الغضة الدانيةْ
فَيَئِنُّ : « بلادى .. بلادى »
(بلادى البعيدةْ !)

... ...

دقت الساعةُ القاسيةْ

« انظروا » ؛ هتفتْ غانيةْ

تتمطّى بسيارة الرقم الجُمْرُكّي ؛

وتمتمت الثانية :

سوف ينصرفون إذا البَرْدُ حَلَّ .. وَرَانَ التعب

... ...

دقت الساعةُ القاسيةْ

كان مذياعُ مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دُعاةِ الشغبْ

وهُم يستديرونَ ؛

يشتعلون — على الكعكعةِ الحَجَرِيَّة — حولَ النُصُبْ

شمعدانَ غَضَبْ

يتوهَّجُ فى الليلِ ..

والصوتُ يكتسحُ العتمةَ الباقيةْ

يَتَغَنّى لليلةِ ميلادِ مصر الجديدةْ !

(الاصحاح الخامس)

اذكرينى !

فقد لَوَّثَتْنى العناوينُ فى الصُحُفِ الخائنةْ !

لَوَّثَتْنى .. لأنّي منذ الهزيمةِ لا لونَ لى

(غير لونِ الضياعْ)

قبلَها ؛ كنتُ أقرأُ فى صفحةِ الرملِ

(والرمل أصبح كالعملة الصعبة ،

الرمل أصبح أبْسطَةً .. تحت أقدام جيش الدفاع)

فاذكرينى ؛ كما تذكرين المُهَرِّبَ .. والمطربَ العاطفيَّ ..

وكَابَ العقيدِ .. وزينة رأسِ السنةْ .

اذكرينى إذا نسيتْنى شُهُودُ العيانِ

ومَضْبَطَةُ البرلمانِ

وقائمةُ التُهم المُعْلَنَةْ

والوداعَ !

الوداعَ !

(الاصحاح السادس)

دقت الساعةُ الخامسةْ
ظَهَرَ الجندُ دائرةً من دُروعٍ وخُوذاتِ حَربْ
ها هُم الآنَ يقتربون رويداً .. رويداً ..
يجيئون من كُلِّ صَوْبْ
والمُغنُّون — فى الكعكةِ الحجريَّةِ — يَنْقبضُونَ
ويَنْفرِجُون
كنبضةِ قَلْبْ !
يُشعلون الحناجرَ ،
يستدفئون من البرد والظلمةِ القارسة
يرفعُون الأناشيد فى أوجه الحرس المقتربْ

يشبكون أياديهمُ الغضَّةَ البائسة
لتصير سياجاً يَصُدُّ الرصاصَ !
الرصاصَ ..
الرصاصَ ..
وآهِ ..
يغنُّون « نحن فداؤكِ يا مصرُ »
« نحن فداؤ ... »
وتسقط حنجرة مُخْرَسَةْ
معها يسقطُ اسمكِ — يا مصرُ — فى الأرضِ
لا يَتَبقَّى سوى الجسدِ المتهشِّمِ والصرخاتِ
على الساحةِ الدامسةْ !
دقت الساعة الخامسةْ
... ...
دقت الخامسةْ
... ...
دقت الخامسة
... ...
وتَفرَّقَ ماؤكِ — يا نهرُ — حين بَلَغْتَ المَصَبْ !

* * *

المنازلُ أضرحةٌ ، والزنازنُ
أضرحةٌ ، والمدى أضرحه
فارفعوا الأسلحة !
ارفعوا
الأسلحة

٢ــ٢ــ١ ملاحظات أولية .

هذه القصيدة تصور تجربة الشاعر إزاء اعتصام الطلبة فى مظاهرات ١٩٧٢ بقاعدة النصب التذكارى بميدان التحرير ــ قلب القاهرة ــ وهى ترسم فصلاً سينمائياً لحدث اقتحام الشرطة للكعكعة الحجرية ــ قاعدة النصب ــ لفض الاعتصام ، متحركا بالكاميرا السينمائية إلى الوراء لينقل بعض التعليقات من المارة على الحدث . والقصيدة ليست غريبة على ديوان **العهد الآتى** الذى مارس فيه أمل دنقل نوعا من الطليعية على المستوى اللفظى تعويضا عن عدم تحقق هذا الدور على المستوى الواقعى . فنجده فى الإصحاح الأول من هذه القصيدة يقول للملتفين حول النصب « ارفعوا الأسلحة واتبعونى ! » ولعل علامة التعجب التى وضعها الشاعر بعد كلمة « اتبعونى » تفضح هذا البعد الذى أهملته القصيدة بعد ذلك بدءا من الإصحاح الثانى وحتى السادس والأخير لتتفرغ لنقل تجربة الدالة الشعرية مع الحدث ، بل تنضوى ذات المتكلم ــ الراوى للحدث ــ فى القصيدة تحت لواء الواقع حيث التهميش ، والنسيان ، وفرض الحصار عليه أيضا ، فيصرخ فى الإصحاح الخامس : « اذكرينى ! »

٢ــ٢ــ٢ــ جماليات المكان .

فى هذه القصيدة ، تستمر الدالة الشعرية فى إنتاجها لجماليات جديدة ، سواء على مستوى تكنيك معالجة الحدث أو على مستوى الفضاء الشعرى . ولأن القصيدة من سفر الخروج وهو أحد أسفار **العهد الآتى** ــ وليس القديم ــ فإن أول ظاهرة تبرز لنا فى هذه القصيدة ، هى العناوين التى اتخذتها المقاطع وكلها تحمل مصطلحا توراتيا هو « الإصحاح » ، بعد إضافة رقم المقطع إليه : « الإصحاح الأول » ، « الإصحاح الثانى » ، ... ، حيث يقدم كل مقطع/ إصحاح مشهداً مستقلاً من التجربة ، وذلك لإشاعة جو النص المقدس أمام عين القارىء ، هذا الجو الذى يحمله عنوان الديوان ؛ فالشاعر لا يعلق فقط على ما حدث ، بل يتخذ دور المشارك والمحلل والمتنبىء والناصح أيضاً !

القصيدة تتحدث عن تجربة حصار واعتصام ، وكما تفرض التجربة إيقاعها ومفرداتها وصوتياتها ، فإنها تفرض أيضا جمالياتها المكانية وتتشكل مفرداتها فى الفضاء الشعرى دالة على هذه التجربة ونبتاً شرعياً لطبيعتها ، فليس من المتصور أن يتعمد الشاعر أن تأتى معظم قوافى القصيدة منتهية بحرف التاء (المربوطة) والتى تراها العين فى كل مرة أشبه بالمشنقة المعقودة حول الجملة الشعرية ، ينهى بها الشاعر معظم أسطر القصيدة ومعظم قوافيها .

ورغم اختلاف الروى فى هذه القوافى إلا أنها جميعا تنتهى بهذا الشكل المقفل « ـه » : المذبحة ، المتعبة ، السنبلة ، القاسية ، الخائنة ، الخامسة ، وذلك فى صراع لا ينتهى طوال القصيدة بينها وبين أشكال أخرى لرموز صوتية أخرى مفتوحة فى شكل حروفها : ح ، م ، ب ، ع ، ن ، ... ويمكننا إدراك المسألة بشكل أفضل لو قمنا باستدعاء هذه الرموز وكتابتها بنفس الترتيب الواردة به فى القصيدة :

الإصحاح الأول : ـه ـه ـه ح ـه ـه ـه ـه ـه ـه ح
الإصحاح الثانى : ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه
الإصحاح الثالث : م م ش ـه ـه م م ـه
الإصحاح الرابع : ـه ـه ب ب ـه ـه ـه ـه ـه ب ـه ـه ب ب ـه ـه
الإصحاح الخامس : ـه ع ـه ع ـه ن ن ـه ع ع
الإصحاح السادس : ـه ب ب ب ـه ب ـه ص ص ص ـه ـه ـه ـه ـه ب ـه ـه ـه

وحينما تمتلىء القصيدة بهذا الشكل المقفل فإنه من الخطأ أن نغفل دلالة ذلك الشكل ، ولأننا نبحث عن الأشكال هنا ـــ أشكال الحروف وليس أصواتها ، ولذلك سميناها تاء مربوطة وليس هاء ساكنة ـــ فإننا سنجرد الحروف من أشكالها الحاملة للصوت ، قاصرين الأمر على كونها حروفاً مقفولة أو مفتوحة حتى تظهر هذه الدلالة بشكل أوضح ولا يختلط شكل الحرف مع صوته فى ذهن القارىء ، ولذلك يمكننا تجريد الجدول السابق إلى هذا الشكل :

(١) ه ه ه | ه ه ه ه ه ه |
(٢) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
(٣) | | | | ه ه | | ه
(٤) ه ه | | ه ه ه ه ه | ه ه | | | ه ه
(٥) ه | ه | ه | | ه | |
(٦) ه | | | ه | ه | | | ه ه ه ه ه ه | ه ه ه

فالشكل « ه » يرمز للتاء المربوطة والشكل « | » يرمز للحرف المفتوح . والشكل الدائرى لا ترمز إليه أشكال الحروف فقط وإنما دلالات الألفاظ المعجمية أيضا ، فالكعكة والساعة والعش والحوصلة والميادين والدروع والخوذات والسياج كلها ألفاظ حملتها تجربة الاعتصام والحصار . فعندما يقوم الشاعر بتكرار جملة « دقت الساعة الـ ... » ، فإنه يقع تحت ضغط التجربة التى أراد أن يقدمها لنا على شكل مقاطع يتناوب فيها الحديث مرة عن نفسه وأخرى ـــ بطريقة التصوير السينمائى ـــ عن مشاهد هذا

الاعتصام والحصار المفروض حوله ، وعلى ذلك فقد تصدرت هذه الجملة تلك الإصحاحات التى يتكلم فيها عن هذه المشاهد (الثانى ، الرابع ، السادس) فى تنويع لفظى يرتبط بصبغة الساعة المناسبة للمشهد المنقول **المتعبة** ، **القاسية** ، حتى أنه فى الإصحاح الأخير وحيث مشهد الذروة ، تسقط كل الصفات لتبقى اللفظة الحقيقة المجردة « دقت الساعة الخامسة » التى تسجل الحدث تسجيلاً دقيقاً ، هذه التسجيلية التى فرضت عليه تكنيك القصيدة بل وفرضت عليه أيضا فضاء شعرياً معيناً ، نرى أن الشكل الدائرى الذى يطابق الواقع ــ بصورة تسجيلية ــ هو الذى يطغى عليه .

تلعب الأقواس ــ كأشكال غير لفظية ــ دورا هاما فى جماليات القصيدة ، حيث يكون النص المقوس منوطاً بنقل القارىء زمانيا ومكانيا إلى لقطة أخرى ، أو تعليق خارجى ، حيث تؤدى الأقواس فى الغرض الأول وظيفة المونتير فى الفيلم السينمائى ، وربما كان الإصحاح الثانى هو أفضل الأمثلة على هذا الدور للأقواس .

وتشكل النقط لحظات الصمت فى القصيدة ، وقد حملت أكثر من معنى :

أولا : الانتقال من مشهد إلى آخر وتهيئة القارىء إلى تغيير مكان الحدث كما فى الإصحاح الثانى .

ثانيا : التوقف على صوت معين حتى يحدث تجاوباً موسيقياً مع نفس الصوت فى كلمة تالية قبل إلقاء القافية التى ينتظرها القارىء .

مثال : بعد أن أشعلوا النار فى العش ..
والقش ..
والسنبلة .

ثالثاً : التوقف للتعميق من حدة المفارقة ؛ حيث ينتظر القارىء كلمة مناسبة لسياق المعنى فيفاجأ بكلمة أخرى مفارقة .

مثال : وغدا تغتدى مدن الألف عام
مدناً .. للخيام .

رابعاً : قطع الكلمة من منتصفها وتكملتها بالنقط إشارة إلى توقف الصوت فجأة بفعل غير إرادى منه .

مثال : يغنون « نحن فداؤك يا مصر »
« نحن فداؤ .... »
وتسقط حنجرة مخرسة .

خامسا : الصمت كلحن ختامى ، مع تكرار جملة « دقت الساعة الخامسة » ، كانهيار لنغمة الراوى وهبوطها فى أسى إلى قرار عميق .

سادسا : إعطاء الفرصة لصوت معين كي يسود مساحة زمنية أكبر من المخصصة له ، وذلك لتحقيق أثر نفسي معين بمساعدة هذا الصوت .

مثال : لتصير سياجاً يصد الرصاصْ !

الرصاصَ ..

الرصاصَ ..

فحركة الفتحة على الصاد تعطى للصوت مساحة زمنية أطول إذ يصبح الصوت هنا فى إمكانية لخلق إحساس يقترب من الإحساس بالصوت فى المشهد الحقيقى ، أو هو محاولة لنقل هذا الإحساس عن طريق الصوت الصفيرى للصاد .

٢ــ٣ قصيدة « صلاة » ديوان العهد الآتى :

نسخة القراءة : ديوان أمل دنقل ــ روز اليوسف ــ الكتاب الذهبى ــ القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٤٠

أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك . باق لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت .

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى الخسر . أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون . إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . إلا الذين يشون . وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت !

تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك ؟ اليوم يومك . يرقى السجين إلى سدة العرش .. والعرش يصبح سجنا جديداً وأنت مكانك . قد يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفرد لا يتحول . الصمت وشمك . والصمت وسمك . والصمت ــ أنى التفت ــ يرون ويسمك . والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت .

أبانا الذى فى المباحثِ . كيف تموت . وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت !؟

٢ــ٣ــ١ــ ملاحظات أولية .

هذه القصيدة هى مفتتح ديوان **العهد الآتى** ، أرادها الشاعر أن تكون على هيئة النص المقدس ، خاصة بعد أن أورد نصين فى أول الديوان ، أحدهما من **العهد القديم** والآخر من **العهد الجديد** ، ثم يجىء **العهد الآتى** بادئا بالصلاة .

والمقارنة بين التشكيل الزمكانى للقصيدة ومثيله من النص المقدس توصلنا إلى مفارقة ، لأن المخاطب فى القصيدة هنا هو رجل المباحث وليس الشعب مثلا أو الوطن ! أو أى

معنى يتناسب مع جلال الجو الذى يسيطر على القصيدة ، وهو أسلوب استخدمه أمل دنقل كثيرا عبر رحلته الشعرية ، كأحد أساليب السخرية من الواقع ، تماما مثلما فعل فى قصيدته « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » من ديوانه **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة** حيث يقول للقيصر وهو على سلم المشنقة :

يا قيصر العظيم : قد أخطأت إنى اعترف
دعنى ــ على مشنقتى ــ ألثم يدك
ها أنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك ، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك .

ولقد عمق من السخرية فى قصيدة « صلاة » استخدامه معظم مفردات تشكل النص المقدس .

٢ــ٣ــ٢ــ جماليات المكان .

اتخذت القصيدة هنا شكلا معماريا مختلفا ، سواء عن الشكل التقليدى أو الشكل المعاصر للقصيدة العربية ، اتخذت القصيدة شكل النثر بأسطره التى تحتل عرض الصفحة كله ، تفصل النقط بين الأبيات أو الجمل ، تماما مثلما هو موجود فى النصوص المقدسة . فالفضاء واحد والنسق المكانى واحد فى هذه القصيدة المدورة والنثر والنص المقدس ... مع فرق واحد ، هو أن ذلك صحيح مع كل بيت من أبيات القصيدة . فالقصيدة تتكون من أربعة أبيات ، تنتهى جميعها بقافية واحدة .

ولتأكيد هذا التماثل ــ المكانى ــ بين القصيدة والنص المقدس استخدم الشاعر جملا بعينها تستدعى النص المقدس ذاته مثل « أبانا الذى » ، « إن اليمين لفى الخسر » ،« أما اليسار ففى العسر » ، ففضلا عن أن اليمين واليسار من المصطلحات السياسية الخاصة بزمن إنتاج القصيدة إلا أنها فى نفس الوقت اليمين والشمال ــ الإشارات القرآنية المعروفة .

ولم يكتف الشاعر باستدعاء مثل تلك الألفاظ ، ولكنه اتخذ الإيقاع أيضا أداة لتوصيل هذا المعنى ، خاصة فى البيت الثانى « تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك ؟ » ، « الصمت وشمك والصمت وسمك » ، دون إشارة إلى كلمة أو مصطلح ، ولكن الإيقاع يكفى لخلق الإحساس .

إن سماع قصيدة « صلاة » يوحى بتلك الدلالات ولكن قراءتها أيضا لا تقل أهمية فى إنتاج هذه الدلالات عن سماعها فقط ... ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما لإنتاجها ، وفى

هذا وحده تأكيد على دلالة الفضاء الشعرى فى هذه القصيدة والتى لا تحتاج إلى كثير من التعليق .

٢ــ٤ــ قصيدة « مقابلة خاصة مع ابن نوح » ــ ديوان أوراق الغرفة ٨ نسخة القراءة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص ٣٩٣ ــ٣٩٦ .

جاء طوفانُ نوحْ !
... ...
المدينةُ تغرقُ شيئاً .. فشيئاً
تفرُّ العصافيرُ ،
والماء يعلو .
على درجات البيوتِ ــ الحوانيتِ ــ مبنى البريدِ ــ البنوك ــ
التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين) ــ المعابدِ ــ أجولةِ القمح ــ
مستشفياتِ الولادةِ ــ بوابةِ السجنِ ــ دار الولايةِ ــ
أروقةِ الثكناتِ الحصينةْ .
العصافيرُ تجلو ..
رويداً ..
رويداً ..

٢ــ٤ــ١ــ ملاحظات أولية .

يتشكل الإيقاع فى هذه القصيدة من خلال تفعيلتين ، هما **فاعلن وفعولن** ، وبرغم اعتراض العروضيين على هذا التصور إلا أننى أعتقد أن النص الشعرى المعاصر يختلف عن النص الشعرى التقليدى ، فعندما يقف الشاعر وقفة غير عروضية على كلمة معينة فإن هذا يعنى أن جزءاً من التفعيلة قد تم حذفه وقد يبدأ الشاعر الجملة التالية بهذا الجزء المحذوف ثم يبدأ إعادة التفعيلات بترتيبها الطبيعى فى البحر الذى ينظم فيه ، ويرى البعض أن ذلك لا يعنى أن تغيرا فى الإيقاع قد حدث ، فعندما يقف الشاعر فى القصيدة السابقة عند جملة « والماء يعلو » ، فمعنى ذلك أن الإيقاع فى السطر التالى « على درجات البيوت ... » سوف يتغير من **فاعلن** إلى **فعولن** .

فالقصيدة تبدأ بـ « جاء طوفان نوح » : **فاعلن فاعلان**... وهذا إيقاع . ثم تعود بعد فترة صمت إلى القول :

« المدينة تغرق شيئا فشيئاً » : **فاعلن فعلن فعلن فاعلن فا** ويستمر الإيقاع حتى « والماء يعلو » ، ثم يبدأ إيقاعاً جديداً حتى تنتهى حركة المياه عندما يعلو الماء على أروقة الثكنات الحصينة فيعود الإيقاع مرة أخرى **فاعلن** : « العصافير تجلو » .

٢ــ٤ــ٢ــ جماليات المكان .

السبب الذى أدى إلى ظهور إيقاعين فى هذه القصيدة هو الفضاء الشعرى ، فلقد بدأت حركة المياه من أول سطر جديد ، بعد أن توقف السطر السابق على حد أن « الماء يعلو ... » ، ثم بدأت القصيدة تتشكل بطريقة مختلفة داخل الفضاء المسموح لها بالتحرك فيه ، فاتخذت شكل الأسطر ، ملتهمة كل البياض الذى يقابلها ، وذلك فى حركة مماثلة لحركة المياه الطوفانية وبإيقاع يتخذ من التفعيلة السريعة **فعولن** أساساً له ، وبعد انتهاء حركة المياه يعود الإيقاع إلى (فاعلن) مرة أخرى ويبدأ من أول سطر جديد .

فى نفس القصيدة ، يمكننا أن نلحظ فى المقطع الأخير منها إحدى دلالات الشكل المعمارى للنص ، وذلك عند رؤية هذا المقطع كما هو فى نسخة القراءة :

... ...
... ...
... ...
كان قلبى الذى نسجته الجروحْ
كان قلبى الذى لعنته الشروخْ
يرقد ــ الآن ــ فوق بقايا المدينةْ
وردة من عطنْ
هادئاً ..
بعد أن قال « لا » للسفينةْ
.. وأحبَّ الوطن !

إن الشكل المعمارى الذى رسمته الكلمات فى هذا المقطع يتخذ تقريباً نفس الشكل الذى ترسمه كلمة ــ لا ــ فى اللغة العربية ؛ ولا نستطيع ونحن نقرأ هذه القصيدة أن نغفل إيحاءات « لا » التى ظل يتغنى بها أمل دنقل طوال مسيرته الشعرية بدءاً من « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » فى ديوان **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة** وحتى « لا تصالح » ! والاختبار الحقيقى لجماليات المكان فى هذا المقطع هو كتابته بطريقة أخرى ، أى أن يبدأ كل سطر جديد من أول الصفحة (مثلما هو منشور فى **فصول** ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ٥٢٦) ، لا شك أن هناك اختلافا بصريا

بين الطريقتين ، ونزعم أن الطريقة التى كتب بها فى نسخة القراءة أقدر على توصيل دلالة « لا » أكثر من الطريقة الأخرى

* * *

لقد حاولنا من خلال النصوص موضوع البحث ، ومن الأمثلة المختارة ، أن نكشف عن دور التشكيل المكانى على الصفحة الشعرية فى إنتاج المعنى كأحد ملامح الإبداع فى الشعر العربى المعاصر ، مقتنعين أن مواصلة البحث والدراسة عند أكثر من شاعر وعبر أكثر من نموذج وتطوير الأدوات بشكل دائم هو السبيل الوحيد لكشف كل المناطق المجهولة فى هذا المجال .

هوامش :

١ ــ إبراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣٩ .

٢ ــ إبراهيم أنيس ، **المرجع السابق** ، ص ٢١ .

٣ ــ هذا المصطلح أطلقه الناقد العراقى محمد الجزائرى على قصائد الشاعر قحطان المدفعى . أنظر : محمد الجزائرى ، **ويكون التجاوز** ، دار الحرية ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ .

٤ ــ محمد الجزائرى ، **المرجع السابق** ، نفس الصفحة .

٥ ــ أنظر : محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب** ، دارالعودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص ٩٠ .

٦ ــ **المرجع السابق** ، ص ١٠١ .

٧ ــ أنظر : « الدلالة البصرية فى الشعر العربى المعاصر » ، نشرة **حوار** غير الدورية وقد صدر منها عدد واحد فى مارس ١٩٨٥ عن نادى الأدب ببولاق الدكرور ، ص ص ٥٨ ــ ٧١ .

٨ ــ Larry McCaffery "Interview with Donald Barthelme" **Partisan Review, vol. 49,** no. 2 (1982): 184—193; p.190

٩ ــ هو إيقاع فرضته القصيدة المعاصرة ويتكون من تكرار (فعلن) ــ بتسكين العين أو تحريكها ــ وقد اصطلح على تسميته بالخبب وعدم الحاقه بالمتدارك (فاعلن) ، حيث أن إيقاع الخبب يسمح بحذف الساكن الأخير فى (فاعلن) وهو ما يسمح بوجود خمسة حروف متحركة ومتعاقبة بشكل لم تعرفه القصيدة العربية من قبل ! بل إنه فى بعض النصوص سمح بدخول سبعة حروف متحركة !!

١٠ ــ تاريخ الإنفصال بين مصر وسورية وقد كتبت القصيدة فى أيلول ١٩٦٧ ، عام النكسة .

Being and Place
An Interview with Mohamed Choukri

The Moroccan writer Mohamed Choukri was born in the Rif in 1935 and moved to Tangier in 1943 to flee from famine. There he led the life of a vagabond, earning his living by shining shoes, selling newspapers and vegetables, washing dishes in cafes and restaurants, pickpocketing, guiding tourists and singing. At nineteen he decided to learn how to read and write. Then he started experimenting with writing. In 1966, the Lebanese literary monthly *Al-Adab* published a short story by Choukri which attracted attention to him. His best known work is *Al-Khubz al-Hafi*, a painfully honest autobiography in which he presents childhood and adolescence within a Third World lumpenproletariat. The work, with its candid presentation of violence and sexuality, was considered too subversive and revolutionary for publication. It was not published in Arabic until Choukri had become an internationally known author. An English adaptation was published in 1973 entitled *For Bread Alone*, by the American novelist Paul Bowles; and a French translation by the Moroccan writer and poet Tahar Ben Jelloun entitled *Le pain nu* was published in 1980. The work was adapted for the stage and was performed at the "Lucernaire," a Paris theater, in 1983.

Alif interviewed Mohamed Choukri in writing in 1985. The entire text of the exchange is published in Arabic. The following are translated excerpts from it.

• In *Al-Khubz al-Hāfi (For Bread Alone)* I present immoral scenes in order to look for morality and ideals. The characters of my autobiography are not content with their immoral condition since they do not rejoice in being corrupt; they become corrupt through horrible social oppression. Their life is turned into a commodity and that is why they lose their humane values.

• When I first met Jean Genet in Tangier in 1968, I had not read any complete text by him, only some articles on him in Arabic and Spanish periodicals (his works were banned during Franco's period). I introduced myself to him as a Moroccan writer, though I had only published two short stories in *Al-Adāb* in Beirut. We became friends instantly ... As for Tennessee Williams, he was introduced to me by Paul Bowles ... Tennessee was careful not to establish any relations with Moroccans. In fact my relationship with him, unlike that with Genet, was distant. Tennessee was temperamental in his relations, as I observed. As for their creativity, I view both of them as giants, though neither of them recognizes the other, especially Genet who told me that what Tennessee wrote did not interest him at all.

• Classical Arabic literature is one of the most liberal literatures in the world despite the repression that was exercised on it at certain periods. It has had its martyrs too, such as Ṭarfa ibn al-'Abd, Imrū' al-Qays, al-Ḥallāj, Abū Hiyyān al-Tawḥīdī, Bashshār, Ibn al-Muqaffa', Ibn al-Rūmī, al-Mutanabbī who were persecuted and killed by tyrants and thieves.

• Writing for me is a struggle between the real and the fantasmic. Through what we experience and what we imagine, the writing-vision is realized. When I write about Tangier, I am objecting to everything that deforms her beautiful traits, to that which rapes her, conquers her and assassinates her. Brian Gysin, who lived the most beautiful periods of his life in Tangier ... said: "We belong to the place which we rape." This is the view of conquerers. Under the pressure of oppression and repression ... I am obliged to dream of things which may never come true. I dream of a new Arcadia for Tangier, permeated by peaceful and honest living.

الكيان والمكان
مقابلة مع محمد شكري

محمد شكري أديب مغربي طليعي من مواليد ١٩٣٥ . انتقل مع عائلته من الريف المهدد بالمجاعة إلى طنجة في عام ١٩٤٣ ، وقد عاش فيها حياة الصعلكة ومارس أعمالاً مختلفة ليحصل على لقمة الخبز : بيع الجرائد والخضراوات ، مسح الأحذية ، غسل الصحون في المقاهي والمطاعم ، النشل ، الإرشاد السياحي ، تقليد المغنين المشهورين ، وغيرها ... ولم يتعلم القراءة والكتابة حتى بلغ العشرين من عمره . وكانت له محاولات تجريبية في القصة . نُشرت له لأول مرة قصة قصيرة في مجلة **الآداب** البيروتية بعنوان « عنف على الشاطىء » عام ١٩٦٦ . اشتهر كتابه **الخبز الحافي** وهو ترجمة ذاتية يسميها صاحبها « سيرة ذاتية ـــ روائية ـــ شطارية » - (Novela - Autobiográfica - Picaresca) . وهو عمل فريد في الأدب العربي المعاصر ، يقدم طفولة ومراهقة إنسان المدينة المسحوق ومعاناة البروليتاريا الرثة (lumpenproletariat) في العالم الثالث . ويتميز هذا العمل بجرأة خارقة وصدق جارح في تصوير المعاش وآلام ورغبات الإنسان المقهور اقتصادياً واجتماعياً ونفسياً بما فيها من جوع وجنس وعنف . ولم ينشر هذا العمل بالعربية إلا بعد اشتهار مؤلفه عالمياً وتصاعد اهتمام دور النشر الأجنبية به . فقد نُشرت « ترجمة » انجليزية له ، قام بصياغتها الروائي الأمريكي الشهير بول بورلز Paul Bowles (١٩٧٣) ، كما نقل الأديب طاهر بن جلون العمل إلى الفرنسية (١٩٨٠) ، وقامت المخرجة آني ديغيت بمسرحته وعرضه على خشبة مسرح باريسي (١٩٨٣) . ولمحمد شكري كتب عديدة ، مُنع بعضها بعد نشره وبعضها الآخر مازال مخطوطاً . صدرت له مجموعتان من القصص القصيرة إحداهما بعنوان **مجنون الورد** والثانية بعنوان **الخيمة** . وقد تمّ هذا الحوار مع محمد شكري لمجلة **ألف** خطياً عام ١٩٨٥ .

إدوار الخـراط : قلت إنك تعتبر **الخبز الحافي** سيرة ذاتية روائية ، وأن ما كتبته فيها تعتبره وثيقة اجتماعية وليس أدبا ... .

السؤال هو : هل تعتبر حقا أنك لم تكتب أدبا عندما كتبت **الخبز الحافي** ؟ وهل يستحيل تصور أن الوثيقة الاجتماعية يمكن أن تكون أدبا أو على الأصح أن الأدب يمكن ألا يعتبر وثيقة اجتماعية بجانب أنه أدب وأساسا لأنه أدب في المحل الأول ؟

محـمـد شـكـري : عندما قلت بأنني كتبت في سيرتي الذاتية (**الخبز الحافي**) وثيقة اجتماعية أكثر مما كتبت عملا أدبيا كنت أقصد أنني قمت بعملية شبه تسجيلية لفئة اجتماعية منسحقة ، ضمنها أنا وأسرتي ، فالعمل الأدبي من رواية وقصة ومسرح وشعر هو أكثر تكثيفا وترميزا واستيحاء . بمعنى آخر يتطلب مسافة أبعد أفقا بين الكاتب والأحداث التي يتناولها . وهذا لا يعني أن السيرة الذاتية لا يمكن أن تكون عملا أدبيا خالصا لو أني كتبتها بشكل ذهني يمتزج فيه الفلسفي بالنفساني كما فعل — مثلا — جان بول سارتر في **الكلمات** وجيمس جويس — إلى حد ما — في **صورة الفنان في شبابه** ، وكولن ويلسن في **رحلة نحو البداية** . وطبعا هناك كثيرون غيرهم — قديما وحديثا بَدْءاً من شيشرون ، والقديس أغوستين ، وجان جاك روسو ، وجوته ، وسومر ست موم ، وجان جنيه في **مذكرات اللص** وبابلو نيرودا في **أعترف أنني قد عشت** . فهؤلاء وعشرات أمثالهم كتبوا سيرهم الذاتية مسقطين عليها مخزونهم الثقافي الذي تَكَوَّن لديهم منذ ولادتهم بحكم أسَرِهم وبيئتهم . أما أشخاصي في خبزي الحافي — وأنا منهم — فلم أضخم فيهم السمات الثقافية إلّا ما يلائم وضعهم الاجتماعي البسيط .

إن معظم الأعمال الأدبية هي حصيلة تجارب اجتماعية وسياسية وقد تكون أقرب إلى الوثيقة كما فعل دوستويفسكي في **بيت الموتى** وأندري جيد في كتابه عن الكونغو ، وفي شهادات أخرى روائية مثل **الأمل** و **الشرط الإنساني** لأندري مالرو ، و **لمن تدق الأجراس** لهمنغواي ، و **أفول القمر** لجون ستاينبيك . أما المبدعون العرب فما زالوا يكابدون لكي يتخلصوا من السيوف الثلاثة المسلطة على رقابهم : السياسة والدين والأخلاق . وفي هذا المعنى لو كان توفيق الحكيم فرنسيا — على حد تعبير إحسان عبد القدوس — في كتابه **عقلي وقلبي** — لكان مثل جان بول سارتر . ولو كان اينشتاين عربيا لكان مثل حافظ ابراهيم أو أحمد شوقي على الأكثر : لأننا مازلنا نخشى من كل ما هو ديمقراطي وعلمي .

سأذكر لك ما حدث في عهد الملك الحسن الأول : ففي نفس السنة التي أرسل فيها اليابان بعثه من الطلاب إلى أوروبا أرسل هذا الملك مثيلاً لها . وعندما عادت البعثة

اليابانية استقبلت في بلادها بالتكريم وأعطيت لها المناصب التي تستحقها تخصصاتُ علمائها ، أما بعثتنا فقد حوكمت واغتيلت وشُرِّدت من طرف المترمتين ومن نجا منها تنكر وصار خرازا (إسكافا) أو بائعاً للخضر .

إدوار الخـراط : ما هي الصلة في تصورك بين **الخبز الحافي** وقصص الشّطّار في الأدب الشعبي ، مثل ألف ليلة وليلة وحكايات علي الزيبق ونحوها ؟ هل توجد صلة ؟ وإلى أي مّدى أثّر البعد الزمني التاريخي في تطوير النموذج « الشطاري » إن كان لهذا النموذج وجود مسبق في وعيك ؟

محـمـد شـكري : أعترف لك بأنني لم أقرأ بعد قصص الشطار في الأدب العربي ولا ألف ليلة وليلة وكل ماله علاقة بأدب الشطارة في الشرق أو الغرب .

في الأيام الأخيرة حصلت على نسخة من : Lazarillo de Tormes . وهي قصة مجهول كاتبها مثل : La Celestina .
وهما عملان سابقان على دون كيخوتي دي لا منشا Don Quijote de la Mancha .

وقد لا تصدق إذا قلت لك بأني لم أقرأ بعد **الأيام** لطه حسين (اشتريتها مؤخرا) والسيرة الذاتية لأحمد أمين (قرأت منها عام 58 عدة صفحات لأنها كانت معارة لي واستعيدت مني قبل قراءتها كاملة) . أما في **الطفولة** للكاتب المغربي عبد المجيد بن جلون فلم أستطع أن أمضي في قراءة الصفحات الأولى منها لأنها مملة ورديء إنشاؤها . للصدق أقول لك بأني لست قارئاً جيدا للأدب العربي لأنه لا يحررني إلّا بعضه القديم .

إدوار الخـراط : ما هي الاختلافات — إن وجدت — بين النص العربي **للخبز الحافي** والنص الانجليزي الذي قال بول بوولز إنه ترجمة عن المغربية الشعبية المحلية ، شفاها ، مباشرة ؟ بمعنى آخر ، هل حدثت في كتابة **الخبز الحافي** ترجمة من اللغة المحكية إلى اللغة الفصحى ؟ أم كتبت مباشرة من الفصحى ؟ وأيهما كان أسبق زمنيا ؟ النص الانجليزي أم النص العربي ؟

محـمـد شـكري : عام 72 زار طنجة الناشر الانجليزي بيتر أون Peter Owen وهو رجل غير أمين في معاملته لِلْكُتّاب كما يعترف هو بذلك في تصريحاته للصحافة . كان يعرف بول بوولز ، وسبق أن نشر لشاب مغربي — اسمه المستعار إدريس الشرادلي واسمه الحقيقي العربي العياشي — سيرة ذاتية بعنوان حياة مليئة بالثقوب ، وعنوانها الأصلي بالدارجة المغربية : **العيشة المذلولة** أي العيش الذليل . ثم نشر لشاب آخر وهو محمد المرابط قصة طويلة بعنوان : **حب بضع شعيرات** . وكلاهما لا يكتب وإنما يسجل كل منهما حكاياته على الشريط وينقلها بول بوولز إلى الانجليزية بمساعدة راويها . الأول هاجر

إلى أمريكا وتعلم هناك وحصل على البكالوريا وأمله أن يصبح أستاذا في إحدى الجامعات الأمريكية . أما الثاني فهو مازال يمارس صيد الأسماك وتربية العصافير ويتردد على المقاهي الشعبية حيث يستمع إلى الحكايات الشعبية التي يحكيها الشيوخ .

كان بول بوولز قد ترجم لي قصصا قصيرة نشرت منها واحدة في مجلة **هاربرز** وأخرى في مجلة **أنتيوس** الأمريكيتين ، وقصصا أخرى في مجلة **ترانس أتلانتيك** الانجليزية .

الناشر بيتر أون كان قد سمع من بول بوولز شذرات عن حياتي المتشردة فاقترح عليه أن يطلب مني كتابة سيرتي الذاتية . حتى ذلك الحين لم أكن قد نشرت سوى قصص ومقالات في مجلة **الآداب** البيروتية والملحق الثقافي لجريدة **العلم** . الحق أني كنت أريد أن يظهر لي أول كتاب بأي ثمن لأثبت لنفسي أني صرت كاتبا . وعندما طلب مني بول بوولز كتابة سيرتي الذاتية قلت له فورا : « ولكنها مكتوبة ، وهي عندي في الدار منذ فترة » . وطبعا لم تكن لي منها جملة واحدة مكتوبة ، ولكنها كانت مكتوبة في ذهني . وكنت أنوي كتابتها بعد أن يأتيني قليل من المجد الأدبي . وكما هي حياتي كلها مبنية على التحدي جئته في مساء اليوم التالي بالفصل الأول مكتوباً باللغة العربية الفصحى كما هو الآن في الطبعة العربية ، وكذلك الفصول الأخرى إلا بعض التنقيحات التي أجريتها عندما طلب مني المخطوط الطاهر بن جلون عام 1980 ليترجمه إلى الفرنسية .

كنا أنا وبول بوولز نستغرق يومين أو أكثر في ترجمة الفصل الواحد إلى الانجليزية بينما أكون أنا قد كتبت الفصل الذي يليه . كنت أملي عليه بالأسبانية التي يجيدها ، وأحيانا تسعفني الجملة بالفرنسية ، أما اللغة الدارجة التي يذكر بول بوولز أنه نقلها منها فهو ذِكْرٌ كاذب . ولا أذكر أننا استعملنا إلا بعض الكلمات ، وهذا ليس احتقارا للدارجة التي يلم بها بول بوولز ولا يعرفها جيدا . ثم أنا نفسي عاجز عن الكتابة بالدارجة إذ أجهل جماليتها ، وقد حاولت نقل مسرحيتي **الزلزال** إليها لتمثلها إحدى الفرق المسرحية في طنجة في نهاية الستينات فعجزت . هذه هي حكايتي كلها مع بول بوولز و **الخبز الحافي** بالانجليزية .

إدوار الخـراط : هل **الخبز الحافي** محاكمة كما تقول ، أم بوح وإفضاء واعتراف ؟ أم كلاهما ، وبأي قدر ؟ وأي الجانبين له الوزن الأكبر ، في رأيك ؟

محـمـد شـكري : في سيرتي الذاتية مزجت المحاكمة والبوح معا كما تقول . لكن ، في رأيي كان الجانب الاجتماعي يطغى عليها ، وهو أقل جمالية وفنية من الجانب الاعترافي . إن المحاكمات تفسد جمالية الأدب لأنها تحاول أن تبرهن على الأشياء بالمنطق بينما الجانب البوحي يلتمس الوجدان الذي يلطف ما هو خشن في حياة الإنسان .

إدوار الخــراط : هل تتصور أن **الخبز الحافي** عَمَلٌ لا أخلاقي بالمعنى الفلسفي لا المعنى السلوكي للكلمة ؟ أم أنها تصدر عن حِسٍّ أخلاقي éthique عميق ، بل أكثر إنها تدعو إلى هذه الأخلاقية الأعمق ؟

محـمـد شـكري : في **الخبز الحافي** أقدم مشاهد لا أخلاقية بحثا عما هو أخلاقي ومثالي . إن أشخاص سيرتي الذاتية ليسوا راضين عن وضعيتهم اللاأخلاقية لأنهم لا يمارسون انحلالهم ابتهاجا بل تحت قهر اجتماعي مُزْرٍ . إن حياتهم يتاجر بها وبذلك يفقدون قيمهم الإنسانية . وحياتي ضمنهم قد تعتبر نموذجا : فقد تعلمت ثم اشتغلت في التعليم وصرت أحتج من خلال كتاباتي على ذلك الاستغلال القاهر . إنها دعوى قد تكون رابحة وقد تكون خاسرة . ورغم ذلك فهي محاولة لرد الاعتبار .

شـريفة غـراري : هل يمكنك أن تقوم بمقارنة بين كاتب ياسين والطاهر بن جلون ؟

محـمـد شـكري : لا أستطيع أن أجعل مقارنة بين هذين الكاتبين لأنني لم أطلع بما فيه الكفاية على أعمال كاتب ياسين . فكل ما قرأت له هو روايته **نجمة** التي تعتبر أهم رواية في المغرب العربي تستثمر التراث العربي .

شـريفة غـراري : ما هو الفكر المغربي بالنسبة لك ؟

محـمـد شـكري : هذا سؤال جد عام . ويحتاج إلى دراسة طويلة تشمل تخصصات كثيرة . حبذا لو طرح هذا السؤال على الصديق محمد برادة ، لأن تخصصه يسمح له بالإجابة العميقة على هذا الموضوع .

شـريفة غـراري : ما رأيك بالنقاد المنفيين أو المهاجرين من المغرب ؟ هل تعالج كتاباتهم المشاكل المغربية الحقيقية ؟

محـمـد شـكري : الكتاب الذين اطلعت على بعض أعمالهم هم إدريس الشرايبي ، ومحمد خير الدين ، والطاهر بن جلون ، وادمون عمران المليح . وهم — في نظري — ليسوا بنقاد . فإدريس الشرايبي وادمون عمران المليح روائيان ، ومحمد خير الدين والطاهر بن جلون يتوزع نتاجهما بين الشعر والرواية ، وإن كان الطاهر بن جلون متخصصا في مشاكل المهاجرين ، وقد أصدر كتبا منها : **قمة العزلات وفي ضيافة فرنسية** .

إن هؤلاء لم يستلبوا من خلال اللغة الفرنسية كما يكتب عنهم بعض المتزمتين في النقد . فهم في كتاباتهم يحاولون تأصيل شخصية بلدهم وإيجاد هويته في مسار التكوين الحضاري الذي يجتازه . غير أن الشرايبي هو أقل أهمية .

شـريفة غـراري : لماذا كتبت عن جان جنيه وتينسي وليامز ؟ ماذا يمثلان بالنسبة لك ؟

محـمـد شـكري : يوم تعرفت بجان جنيه عام 68 في طنجة لم أكن قد قرأت له أي نّص كامل ، ماعدا مقالات كتبت عن بعض أعماله في مجلات اسبانية وعربية (وكانت أعماله ممنوعة في عهد فرانكو) . قدمت نفسي إليه كاتبا مغربيا مع أني لم أكن قد نشرت سوى قصتين قصيرتين في مجلة **الآداب** البيروتية . صرنا صديقين في نفس اليوم . وخلال الأيام التي قضاها في طنجة في شهر نوفمبر كنت أسجل أحاديثنا اليومية ، بعد عودتي إلى المنزل ، عن الكتب والكتابة وبعض مظاهر الحياة المغربية التي بدأ يتعرف عليها . لم يكن يعرف إلا قليلا عن الفكر العربي . كان قد قرأ لكاتب ياسين لأنه صديقه كما قال لي . ثم توالت زياراته إلى طنجة على فترات متباعدة فكان يبحث عني في المقاهي والحانات التي أرتادها . وفي سنة 73 اقترح علي بول بوولز أن نترجم يومياتي معه فأمليتها عليه بالاسبانية . وظهرت في كتيب نشرته دار نشر Ecco Press في طبعة خاصة وأخرى شعبية ، وطبع موازيا في كندا بدار Macmillan Company of Canada Limited ومازلت أحتفظ بالجزء الثاني من يومياتي معه ، إذ جنيه صار يزور كثيرا المغرب في السنوات الأخيرة لأسباب شخصية وعلاقات ثقافية وطدها مع بعض المغاربة مثل محمد برادة وليلى برادة . .

بين جان جنيه وبيني أشياء كثيرة مشتركة في الحكم على بعض مظاهر الحياة . فكلانا عاش حياة متشردة ، مع فوارق . فهو ، مثلا ، كتب لأن أحد السجناء قرأ عليه قصيدة فتحداه جنيه بأن يكتب أحسن منها فكتب ثم بدأ يكتب روايته الأولى ليسلي نفسه . وعندما اكتشف أن الكتابة شيء مهم وأنه يمكن بسببها أن يخرج من السجن استمر يكتب حتى دافعت عنه جماعة من المفكرين والأدباء والفنانين الفرنسيين فصدر عنه العفو النهائي من السجن المؤبد .

أما تينسي وليامز فقد قدمه لي بول بوولز على أني صديقه . وكان تينسي يحذر من ربط أية علاقة مع المغاربة . الحقيقة أنه لم تكن علاقتنا تتسم بالحميمية كما هو الشأن مع جنيه . إن تينسي مزاجي في علاقاته كما شاهدتها هنا . أما من حيث الابداع فكلاهما بالنسبة لي عملاق رغم أن كلا منهما لا يعترف بالآخر ، وبالأخص جنيه الذي قال لي بأن ما يكتبه تينسي لا يهمه في شيء كما سبق أن قال لي عن ألبير كامو بأنه يكتب مثل ثور .

شـريفة غـراري : لقد مضى عدة سنوات على **الخبز الحافي** . هل تريد أن تضيف إليها أو تعدل منها ؟

محمد شكري : لقد كتبتها بشكل سريع ، إذ كنت أكتب يوميا ، وكان بول بوولز يترجم كل مساء . إن غرضي كان هو أن يظهر لي أول كتاب ولو بإحدى لهجات قبائل « الماو ماو » . لقد فاتتني أشياء كثيرة أعتبر اليوم مهماً إضافتها . لكنني أستفيد منها في كتابة بعض قصصي القصيرة . اني أكتب الجزء الثاني بعنوان **الشّطّار** Los picaros على فترات متباعدة لكنني لم أنجز منه غير حوالي ستين صفحة مضروبة بالراقنة بينما كتبت الأول في أقل من شهرين . وأعتقد أن الحصار المضروب على كتاباتي بالعربية هو الذي يُكَسِلُني ، فأنا مِهْمازيّ . ففي عام ثمانين اقترح علي الصديق محمد برادة أن أبدأ في كتابته لينشر في جريدة **المحرر** المغربية . وبدأت أكتب ، ونُشرَتْ فُصولٌ منه ، وما أن وقع لي سوء تفاهم أدبي مع الجريدة حتى توقفت عن الكتابة ورجعت لألعق لعاب الحانات .

شريفة غراري : هل هناك امرأة تمثل لك التيار النسائي المغربي ؟

محمد شكري : إنها فاطمة المرنيسي . فهي جريئة ، ولها أفكار متقدمة عن المرأة العربية والمغربية في أبحاثها خاصة كتابيها :

1. **Sexe, Idéologie et Islam**
   (aux éditions Tierce en 1983)

2. **Le Maroc raconté par ses femmes**
   (Chez la société Marocaine des Editeurs Réunis, Rabat)

بربارا هارلو : عند كتابة **الخبز الحافي** ، الذى يعتبر سيرة ذاتية ، هل تأثرت بالأدب الغربي وأشكاله أم بالتراث الأدبي العربي ؟ وهل يصح استخدام مصطلح التأثر في هذه الحالة .

محمد شكري : إن تعليمي تم باللغة العربية في سن العشرين كما هو معروف . وبعد أربع سنوات وثلاثة أشهر فقط صرت معلما في المدارس الابتدائية حيث درّست تلاميذ أعمارهم بين ستة أعوام وثمانية . إلى جانب العربية دَرَسْتُ قليلا الأسبانية . ومن خلال مطالعتي بين ما هو أصلا بالعربية والمترجم إليها وما هو أصلا بالأسبانية والمترجم إليها ، اكتشفت أن هناك فرقا شاسعا بين الأدب العربي والغربي . إن الأدب الغربي أكثر تحررا ، والأدب العربي المعاصر مازال مشدوداً بأيدٍ ميتة إلى عصور انحطاطه ، مع العلم أن الأدب العربي القديم كان من أكثر الآداب العالمية تحررا في الأفكار رغم القمع الذي سلط عليه في بعض الفترات فكان له شهداؤه مثل طرفة بن العبد ، وامرىء القيس ، والحلاج ، وأبي حيان التوحيدي ، وبشار ، وابن المقفع ، وابن الرومي ، والمتنبي الذين اضطهدوهم وقتلهم الطغاة واللصوص . وبطبيعتي المتمردة على كل ما هو ثابت ومنحط ومدجن وجدت حريتي في التعبير عن مشاكل الإنسان في الوجود في الأدب الغربي ، فاطلعت على

نماذج من الآداب العالمية ، القديمة والحديثة . وكنت دائما معجبا بسير العظماء أكثر أحيانا من إبداعاتهم . ربما راجع هذا إلى طبيعتي المُغامِرَة .

إن رامبو ، مثلا ، لو لم يتوقف عن الكتابة ليحقق مغامراته لما أعجبت به ، وبودلير ، رغم سكونينه ، لو لم تكن له تلك الثورة الدائمة على لوم أمه لما أحببته . (أنا لا أحب أمثال توماس سترنز اليوت وبورخيس) . وهناك طبعا مئات ، بدءاً من بروميثيوس إلى سرفانتس ، وبيرون ، وكيركجور وكافكا ونتشه ودوستويفسكي وجاك لندن ويسنين ومايا كوفسكي . ربما كنت مزعجاً بطبيعتي هذه العدمية ، ولكني هكذا أفكر .

أما « التأثر » فلا أوافق عليه في هذه الحالة ، لأن حياتي ليست هي حياة جوليان سوريل في **الأحمر والأسود** لستندال . لقد تمثلت واستوعبتُ J'ai assimilé حيوات وأساليب وتقنيات فكنت ما أنا هو فيما أعيش وأكتب .

بربارا هارلو : بالرغم من أن **الخبز الحافي** قد كتب أصلا بالعربية إلّا أنه ظهر بترجمة الطاهر بن جلون بالفرنسية وترجمة بول بوولز بالانجليزية ولم ينشر النص العربي إلّا بعد مضي سنين عديدة من الترجمة . ما الذي دعا إلى ذلك ؟ وهل الأسباب أدبية أم أيديولوجية ؟ وهل ترجع المسألة لاعتبارات متعلقة بجمهور القراء أم لعوامل مرتبطة بالرقابة والنشر ؟

محمد شكري : إن الأسباب التي ذكرتها في سؤالك الشامل كلها واردة ، لكن أكثرها حدة بالترتيب حسب رأيي هي :

1) أيديولوجية .
2) أدبية (أخلاقية) .
3) النشر (الناشرون جبناء ، لصوص يريدون أرباحا مضمونة مقدما وبعضهم يدعي التقدمية وخدمة الأدب نفاقا) .
4) الرقابة (إنها ترضي من يساندها) .
5) الجمهور (الجمهور الحقيقي يريد أن يعرف ما هو كائن وما يمكن أن يكون) .

فريال غزول : يقول محمد برادة في مقدمته لمجموعتك القصصية **مجنون الورد** بأنك ترسم فيها « جغرافية سرية » للمدينة ولتحت أرضها ، هل يمكننا القول بأنك تقوم في هذه القصص القصيرة برسم ملامح طنجة عبر عملية عكس لخطاب الإرشاد السياحي الذي مارسته ، أي ما يمكن أن نطلق عليه الإرشاد الضد ؟ وإن كان هذا صحيحا فهل تمثل الكتابة عندك نقضا لما تضطر إلى القيام به في الحياة اليومية أم هي امتداد آخر وتنويع جديد لوسائل البقاء في مجتمع القمع والقهر ؟

محمد شكري : الكتابة بالنسبة لي هي صراع بين الواقعي والتخييل . فمن خلال ما نعيشه ونتخيله تتم الكتابة الرؤيا أي خلق عالم التجاوز وتحديث الأشياء . الكتابة تبقى دائما ناقصة لعكس ما يحدث ، إذ لا يمكنني أن أعيش الشيء وأقبض عليه فكريا وأتمثله في نفس الآن الذي يحدث فيه . بمعنى آخر ليست هناك مطابقة حتمية . فكل شيء تتحكم فيه المفارقة . إنني عبر كتابتي عن طنجة أحتج ضد ما يُقَبِّحُ ملامحها الجميلة . ضد ما يغتصبها ويغزوها ويغتالها . يقول براين جيسن Brian Gysin الذي عاش أجمل فترات عمره في طنجة صحبة رفيقه وليم بروز : « إننا ننتسب إلى المكان الذي نغتصبه » . هذه هي فكرة الغزاة . وتحت ضغط القمع والقهر كما تقولين أضطر أن أحلم بأشياء قد لا تتحقق أبدا . أحلم لطنجة « أركاديا » جديدة يسودها السلام وصفاء العيش .

فريال غزول : بالرغم من جرأة أسلوبك وصراحة التفاصيل الجنسية ، تبقى في كتاباتك براءة الطفل الذي لا يعرف الخطيئة والإثم . كيف تخلصت من عقدة الذنب ؟ أم أنها لم تكن واردة عندك إطلاقا ؟

محمد شكري : الشعور بالذنب ينتج عن قصدية في الإجرام . وإذا كنت قد رضعت بعض المحرمات فلأنَّ غرَائز الإشباع كانت أقوى من ضميري الأخلاقي . إننا لا نعرف مساوىء ما نقترفه إلا بعد فوات الأوان . الانحراف الجنسي — مثلا — (بمعناه الشامل) لا نعرف مضاره نظريا إلا بعد أن يترك عاهاته التي قد لا نبرأ منها . إن مجتمعنا الذي يخلو من التربية الجنسية القويمة يضاعف من خلق الانحرافات المزمنة . ومن حسن الحظ أنني تربيت في الشارع بعيدا عن التسلط الأسري . كل ما هو لذيذ مباح ، هذه هي فلسفة المنقطعي الجذور (les déracinés) .

فريال غزول : وجدت قصتين متميزتين في **مجنون الورد** : « الأطفال ليسوا دائما حمقى » و « القيء » . ففي الأولى رمزية الأمثولة وفي الثانية إيقاع الشعر ونبضه . هل تمثل هاتان القصتان نزعتين هامشيتين عندك ؟ وهل يمثل أسلوبهما « المكبوح الأدبي » عندك ؟ هل تكتب — كما تفعل عادة — بأسلوب يبتعد عن الرمزية والشعرية لتثبت تباينك عن التيارات الأدبية السائدة ، أي لتحقق هامشيتك أدبيا ؟

محمد شكري : إن كل قصة قد تفرض علي أسلوبها : « القيء » ، « مجنون الورد » ، « الخيمة » ، (منشورة في المغرب) « الفردوس الصغير » (منشورة في المغرب) ، « أشجار صلعاء » وغيرها كتبتها خصيصا لقراءتها في الملتقيات الأدبية . وفي القراءات الأدبية ضروري أن تتوفر في القصة نبضات شعرية كما تقولين حتى يتجاوب

الجمهور مع النص . وفي مثل هذه القصص يختفي عنصر التحليل ، ويطغى عليها انسياب الخواطر والوصف التلميحي . إن قصة واحدة قد تمتزج فيها عدة تيارات أدبية : الواقعية والرمزية ، والتعبيرية في آن واحد . إن الأنواع الأدبية سائرة إلى تنميط الإنسان والزمان والمكان ، لأن استقلال العلوم الإنسانية التي كان يحتويها الأدب بأنواعه تبعده عن تحليل السلوكات الاجتماعية .

" مشكلة المكان الفنى "

بقلم : يورى لوتمان

تقديم وترجمة : سيزا قاسم دراز

المكان ودلالاته

تقديم : سيزا قاسم دراز

نود أن نطرح فى هذا العدد من ألف الخاص « بجماليات المكان » قضية المكان الفنى ، ورأينا أن نقدمها من خلال منحيين : فالمنحى الأول هو دراسة وضعناها لنتناول فيها إدراك المكان والدلالات المرتبطة به ، والمنحى الثانى هو جزء مترجم من كتاب **بناء العمل الفنى**[1] لعالم السيميوطيقا السوفيتى يورى لوتمان[2] . وقد ضمنا دراستنا بعض الملاحظات حول الجزء المترجم وهو بعنوان « مشكلة المكان الفنى » .

يمثل الزمان والمكان ــ على مستوى الملاحظة المباشرة فى حياتنا اليومية ــ الإحداثيات الأساسية التى تحدد الأشياء الفيزيقية . فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها فى المكان ، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها فى الزمان . ولذلك فالـ « متى » والـ « أين » يستخدمان لتعريف الشيء أو الظاهرة . ومن البديهيات المسلم بها أنه لا يمكن لجسمين أن يشغلا المكان ذاته فى الوقت نفسه ، ولا يمكن أن يحتل جسم واحد مكانين متغايرين فى الوقت نفسه .

ولكن يمكن القول إن المكان ــ بالمعنى الفيزيقى ــ أكثر التصاقا بحياة البشر ، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان ؛ فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله فى الأشياء ، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا ، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده : هذا الجسد هو « مكان » ــ أو لنقل بعبارة أخرى « مكمن » ــ القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحى . وقد يفسر هذا أن البشر لجأوا للمكان فى تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء : فالقرب والبعد ، والارتفاع والانخفاض ، علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطا بدائيا بالمحيط الذى يعيش فيه ، ولذلك مدت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية : ظواهر أخلاقية (السمو والتدنى) ، أو اجتماعية (الرفيع والوضيع) ، أو نفسية (صغير النفس وكبير القلب) .

وكما أسلفنا يرتبط البشر ارتباطا وثيقا وحيويا بالمكان الذى يعيشون فيه . فالإنسان يعيش فى جسده وبه ، ويموت إذا أصيب هذا الجسد . ولكن هناك مساحة تجاوز جسد الإنسان ، ولكنها لا تقلّ أهمية بالنسبة لحياته ، وهذه المساحة تختلف على المستوى الفردى أو الاجتماعى أو القومى ، ولكنها محددة ومعروفة على هذه المستويات جميعا . وتمثل هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيز فردى يمارس فيه الفرد حياته اليومية ، إلى حيز جماعى تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها ، إلى حيز قومى تحارب الدول لحمايته ، إلى حيز كونى . وتختلف القيمة التى يضفيها الفرد على الحيز الذى يعيش فيه من مجتمع إلى آخر ، ولكن الظاهرة التى تجمع بين البشر جميعا هى أن الفرد يدافع عن حيزه ، وكثيرا ما يمنع الآخرين من الولوج إليه ؛ فقد قارن عالم الاجتماع إ . ت . هَلّ هذا الحيز بالفقاعة التى يعيش الفرد بداخلها ويحملها معه أينما ذهب . وقد يشعر الناس ، فى بعض المجتمعات ، أن مجاوزة هذه الفقاعة هى ، فى الواقع ، اعتداء على الفرد ، فإذا احتك فرد بآخر فى الأتوبيس — مثلا — أو لمسه ، فإنه يشعر أن لا بد من تقديم الاعتذار لأنه تعدى على الآخر وجاوز حدوده ، ودخل حيزا لا يملك الحق فى الدخول إليه[٣] . أما أ . مول ، وإ . رومير فإنهما يقارنان الحيز الذى يحيط بالإنسان بالبصلة ؛ فالفرد يحتل قلب البصلة وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة ، وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه . فكل فرد تحيط به عدد من القواقع ، أقربها إليه جلده ، الذى يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم ، ثم تتتالى القواقع تباعاً : أقربها إلى الجلد هى الثياب ، ثم تليها الحركة ، ثم الغرفة ، ثم الشقة ، ثم المبنى ، ثم الحى ، ثم المدينة ، ثم المنطقة ، ثم البلد ، ثم العالم . والإنسان يعيش فى تذبذب جدلى بين الرغبة فى الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى فى حركة طرد إلى الخارج ، وبين الرغبة فى الانكماش والتقوقع فى حركة جذب نحو الداخل[٤] .

يقابل المكان الفردى المكان الجماعى . ويمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا — اقتصاديا — عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها فى هذه المجالات . ولننظر أولا إلى الحيز الذى يفصل بين الأفراد عند ممارسة مجموعة من الأفعال . فقد لاحظ ر . سومير أن الناس عندما يرغبون فى التعاون بعضهم مع البعض يجلسون جنبا إلى جنب لتبادل المواد والمعلومات ، بينما يجلسون وجها إلى وجه عندما يتبارون ، فالمواجهة تشحذ المنافسة ؛ إن الاستخدام اللغوى يؤكد ذلك « فالمواجهة » تعنى التحدى والصراع والعدوان . ومما لا شك فيه أن هناك تقاليد عريقة فى كل مجتمع من المجتمعات البشرية تنظم الطرائق التى يجب أن يسلكها الناس فى معاملاتهم اليومية من حيث المساحات التى تفصل بينهم أثناء هذه المعاملات ، فالاقتراب والابتعاد من الشخص الذى نتحدث إليه محدّدان مسبقا ، والجلوس حول موائد الطعام له قواعده وهلم جرا .

وقد لفت نظر سومير حب الناس الجلوس على الموائد القريبة من الجدران فى المقاهى وشغلها قبل شغل الموائد الأخرى[٥] .

تضع الجماعة نفسها فى إطار حيز نفسى يمثل بالنسبة إليها الـ « هنا » ، وتضع الجماعات الأخرى « هناك » . والجار « الجُنب » هو الجار الذى لا ينتمى إلى القبيلة . فيدخل فى نطاق الـ « هنا » « الأهل » و « الأقارب » الذين ينتمى إليهم الفرد ، بينما يدخل فى الـ « هناك » « الأغراب » و « الأباعد » (والجدير بالملاحظة أن « البِعيد » فى العامية المصرية هو الشخص أو الحدث المرفوض ، المستكره ، غير المرغوب فيه) . وتقوم الجماعة بتنقية المكان الذى تعيش فيه وتطهيره ، ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين على الجماعة وإقصائهم عن حيز الجماعة . ولذا نجد أن معظم الطوائف التى تثور على القانون الجماعى تقطن بعامة مكاناً نائيا قد يكون « الجبل » الذى تنقضّ من فوقه على الجماعة . يقول البلاذرى « فلما كثر الصعاليك والزعار ـــ العيارون ـــ وانتشروا بالجبل فى خلافة المهدى ، جعلوا هذه الناحيَة ملجأ لهم ، وحوزوا ، فكانوا يقطعون (الطريق) ويأوون إليها ، فلا يطلبون »[٦] . ويظهر تقسيم المكان هذا إلى حيزين : حيز القانون وحيز الخارجين على القانون فى شتى الوسائل التى تستخدمها الجماعة فى حماية نفسها ممن يخالفونها ويختلفون عنها ، فإنها تبعدهم بوضعهم وراء الجدران : جدران السجون أو مصحات الأمراض العقلية ، أو بإقصائهم بعيدا عنها ، فتخرجهم من حيزها وترسلهم إلى أحياز (جمع حيز) الأباعد . وتُخضع الجماعة حيزها لنظام صارم ، فلكل قرية نظامها المعمارى الذى تتبعه فى بناء بيوتها ، فالقرية فى صعيد مصر تشيّد على شكل دوائر متراكزة يحتل كل حى من أحياء القبيلة دائرة من الدوائر تقترب أو تبتعد عن المركز بقدر شرف الحى وأهميته . وكثيرا ما يحدث أن يُبعَد حى أو فرد خارج حيز الدوائر كلية فينبذ . والمنبوذ هو ـــ فى اللغة العربية ـــ ولد الزنا لأنه ينبذ على الطريق ؛ ومن ثم فالجماعة تمارس سلطتها فى عملية التقبل أو النبذ ، الاحتواء أو اللفظ .

ويكون المكان ، بصفة عامة ، ملكا لأحد . ويمكن أن نحدد طبقا لتقسيم مول ، ورومير أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التى تخضع لها هذه الأماكن :

١ ـــ « عندى » ، وهو المكان الذى أمارس فيه سلطتى ، ويكون بالنسبة لى مكانا حميما وأليفا .

٢ ـــ « عند الآخرين » ، وهو مكان يشبه الأول فى نواحٍ كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أننى ـــ بالضرورة ـــ أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ، ومن حيث أننى لا بد أن أعترف بهذه السلطة .

٣ ــ « الأماكن العامة » ، وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين ، ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة والتى يمثلها الشرطى المتحكم فيها . ففى كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته ، وينظم فيها السلوك ؛ فالفرد ليس حراً ، ولكنه « عند » أحد يتحكم فيه .

٤ ــ « المكان اللامتناهى » ، ويكون هذا المكان ــ بصفة عامة ــ خاليا من الناس ، فهو الأرض التى لا تخضع لسلطة أحد ، مثل الصحراء . هذه الأماكن لا يملكها أحد ، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها ، ولذلك تصبح أسطورة نائية . وكثيرا ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية ، وإلى ممثلى السلطة ؛ فهذه الأماكن تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذا تكتسب دلالات خاصة مثل « الغرب البعيد » Far West فى الولايات المتحدة ، أو غابات الأمازون فى البرازيل ... إلخ . غير أن مثل هذه الأماكن البكر أخذت فى الانقراض بفعل تطور وسائل الاتصال ، وكانت تمثل استعارة ديناميكية فى الحضارة البشرية : فكانت المغامرة ، والحرية ، والانطلاق ، والاكتشاف ، والإفلات من سطوة السلطة ، وابتكار القيم الجديدة ، وامتحان قدرات الذات ، إلى آخر هذه المعانى التى ارتبطت بمثل هذه الأماكن . ولكن الأماكن اللامتناهية أخذت تنكمش وتضمر على سطح الأرض ، ولذلك تحولت نزعة الإنسان الاستكشافية إلى عالم الفضاء ، عالم الكواكب والنجوم[٧] .

ويرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية . ومما لا شك فيه أن الحرية ــ فى أكثر صورها بدائية ــ هى حرية الحركة . ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان ــ من هذا المنحى ــ تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية ، وتصبح الحرية فى هذا المضمار هى مجموع الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات ، أى بقوى ناتجة عن الوسط الخارجى ، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها . وقد نستعين ببعض الصور المكانية لنوضح هذا الصراع بين الإنسان الذى يصبو نحو الحرية والوسط الخارجى الذى يحد من هذه الحرية . فقد يمارس الفرد حريته فى نطاق حقل يرعى فيه كما يشاء ، ولكن هذا الحقل يحدّه سياج صلب لا يستطيع أن يجاوزه ، ويبدو أن هذا النوع من الحرية هو أقصى ما يمكن أن يأمل فيه الإنسان . غير أنه قد يقدر على زعزعة الحدود شيئا ما ــ إذا ما كان ذا طبيعة مرنة ــ وبفعل إرادته وقوته يوسع الإنسان من حقل فاعليته ، ويمكن القول إن البشر لا يرضون بالمحدودية ولكنهم دائمو البحث عن وسائل لتحطيم الحدود التى تمنعهم من ممارسة حريتهم . ولكن الدولة الحديثة استطاعت أن تحوّل الحقل الذى يرعى فيه البشر إلى متاهة ، فلم تكتف بوضع الحدود حوله ولكنها

ملأته بالحواجز الداخلية ، وأصبح الإنسان مثل الفأر المحبوس فى المتاهة ، يحاول أن يجد ثغرات ينفذ منها ، ويستثمر كل ذكائه ودهائه فى التحايل على الحواجز والسدود . لقد أصبحت المحظورات والتعليمات والإرشادات تحكم حركة الإنسان : فلا يستطيع الطالب أن يدخل حرم الجامعة إلا إذا أشهر بطاقة تعطيه هذا الحق ، هذا على المستوى الفيزيقى ؛ أما على المستوى المعنوى فالقانون ينتظم سلوك البشر فى جميع نواحى حياتهم ، وتصبح اللعبة أن يجد الناس ثغرات فى القانون ينفذون منها إلى رغباتهم وأهدافهم .

ويتضح من كل ما سبق أن المكان حقيقة معاشة ، ويؤثر فى البشر بنفس القدر الذى يؤثرون فيه . فلا يوجد مكان فارغ أو سلبى . ويحمل المكان فى طياته قيما تنتج من التنظيم المعمارى ، كما تنتج من التوظيف الاجتماعى ؛ فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليه . والطريقة التى يدرك بها المكان تضفى عليه دلالات خاصة : فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذى يرتبط بالقفر والفراغ والبرودة وهو مكان يوحى بذوبان الكيان وتلاشيه ، فالإنسان يتيه فيه ، ويفقد نفسه ، وبين المكان الضيق الذى يرتبط بالدفء والألفة والحماية حيث يتم التعارف بين الناس . ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التى نمارس فيها هذا السلوك : فالأماكن الدينية تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض ، وكذا المكان الذى نعمل فيه له متطلباته ... إلخ .

وتنطوى علاقتنا بالمكان — إذن — على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل فى لا شعورنا . فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار ، وأماكن طاردة تلفظنا . فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية ، جغرافيه يعيش فيها ، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته ، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترىٓ فيها « الأنا » صورتها ، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية : « قُل لى أين تحيا أقُلْ لك من أنت » . فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها ، وتُسقط على المكان قيمها الحضارية . ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوباً فيها ، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه فإن الإنسان — طبقا لحاجاته — ينتعش فى بعض الأماكن ويذبل فى بعضها . وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة ، فقد تكون الأماكن الضيقة ، المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج ، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التى يأوى إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة ، وتكون صورة للرحم .

ومن أهم الثنائيات التى تميز المكان ثنائية « داخل / خارج » . فلكل كائن حى

إقليمه الذى يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه ، ويتعارض مع العالم الخارجى الشاسع . وينطوى هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية « أنا / الآخرون » . ومن الواضح أن مثل هذا التقسيم يحمل فى طياته منظومة قيمية تجعل كل ما هو ملاصق لى وداخل فى نطاق إقليمى محط اهتمامى وجزءاً من شواغلى ، أما كل ما هو خارج هذا الإقليم فلا هم لى به .

ويتضح من التحليل السابق أن المكان الذى يعيش فيه البشر مكان ثقافى ، أى أن الإنسان يحوِّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها ، لا من خلال توظيفها المادى لسد حاجاته المعيشية فقط ، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة . وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها فى نظام اللغة . فاللغة هى المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات . فاللغة مخزون ـــ كنز ـــ مجرد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحل محله . وهذه العملية ليست عملية سلبية ، أو بريئة ، ولكنها مشبعة بالقيمة ؛ فالأشياء تسمى ولكن ـــ فى الوقت ذاته ـــ تكون هذه التسمية حاملة لدلالة إيجابية أو سلبية من خلال نسجها فى منظومات الثقافة . وإذ يدخل المكان فى هذه المنظومات يكتسب كل مصطلح من مصطلحات الإحداثيات المكانية دلالة خاصة طبقا للخطاب الذى يدخل فيه . ومن أوضح الأمثلة التى يمكن أن نضربها لمثل هذه العملية استخدام مصطلحى « يسار » و « يمين » . فإذا كان الذى يتحدث من **داخل** النظام يصبح مصطلح « يسار » سلبيا و « يمين » إيجابيا ، أما إذا كان من **خارج** النظام فتعكس دلالة المصطلحين .

إن اللغة ـــ إذن ـــ أداة من أدوات الثقافة بوصفها آلية تحول عالم المعطيات المحسوسة إلى نظام ، وإن لم تكن الأداة الوحيدة فهى ، بدون شك ، الأداة الأساسية والأولية ، ويسميها يورى لوتمان « نظام النمذجة الأولىّ » ، فهناك أدوات أخرى تستخدمها الثقافة لتنظيم العالم ـــ عالم الظواهر ـــ ومنها الأديان ، والأساطير ، والفنون ، والفلسفة ، ويطلق لوتمان عليها مصطلح « الأنظمة المنمذجة الثانوية »[٨] .

ونود أن نتوقف مع القارىء بعض الشىء عند الجزء الذى نقدمه مترجما عن كتاب لوتمان ، فهذا الجزء يجمع كثيرا من الأفكار التى تدور حول تجسيد المكان فى الأعمال الفنية .

ينطلق يورى لوتمان ، فى تحليله للمكان الفنى ، من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هى النظام الأولىّ لتحويل العالم إلى أنساق . وكما أسلفنا فإن اللغة ليست قائمة من التسميات ، ولكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين . وبالإضافة إلى اللغة فقد أبدعت الثقافة البشرية أنظمة وأنساقا أكثر تعقيدا ، قد تستخدم بعضها اللغة

الطبيعية مادةً لها (الأدب ، الأديان ، الفلسفة ... إلخ) ، وقد تستخدم بعضها موادا أخرى (الصورة فى المقام الأول) ، ولكنها تستعين بنظام اللغة وطرائق تشكيلها . وقد اهتم لوتمان اهتماما بالغا بالفنون بوصفها أنظمة منمذجة ، أنظمة تخلق أنساقا دلالية . ويبدو عمل لوتمان بجلاء فى الجزء المترجم .

ينظر لوتمان — فى إطار التحدث عن المكان الفنى — إلى العمل الفنى نظرة خاصة : فالعمل الفنى مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية ، أو التمثال ، أو القصيدة ، أو الرواية) ، فمن جانب يشغل العمل الفنى حيزا معينا فى الكون الفسيح ، ولكنه من جانب آخر — وهذه هى خاصيته الجوهرية — يمثل فى هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هى العالم اللامتناهى . ويتم هذا التمثيل من خلال مجموعة من القواعد المتفق عليها ضمناً ، هى التقاليد الفنية (وهذه القواعد هى أساس النظام المنمذج) . فنجد — مثلا — أن قوانين المنظور فى الرسم تمكِّنُ الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذى الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط .

يؤكد لوتمان أهمية الإدراك البصرى للعالم ، وهو سمة من السمات الأنثروبولوجية التى تجمع بين البشر جميعا . وقد رأينا — آنفا — أن المكان ، وهو الإحداثية التى تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر ، ينظم العلاقات البشرية ؛ ولكن لوتمان يبرز الدور الذى يلعبه المكان فى عملية تشكُّل المفاهيم لدى البشر ؛ فالإنسان دائما يحاول أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها فى ملموسات ، وأقرب هذه الملموسات هى الإحداثيات المكانية ؛ فالتفكير يخضع لعملية ترجمة : المجردات تترجم إلى محسوسات : فاللامتناهى يصبح عند معظم الناس مكانا متسعا جدا . ويمتد هذا المبدأ إلى مجالات كثيرة جدا فى نطاق الفكر ، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة :

عالٍ / منخفض = قيم / غير قيم
يسار / يمين = شرير / خير
قريب / بعيد = الأهل / الأغراب
مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعصٍ على الفهم ... إلخ .

إن مثل هذه الأنساق نتاج ثقافى فى المقام الأول ، ولكنها تدخل فى تشكيل النصوص الفنية ، غير أن الفن لا يتقبل معطيات الثقافة على علاتها بدون تحويل أو تغيير ، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا . فالفن يحطم الأنساق السائدة ويضع بدائل تحل محلها ، قد تكون أنساقا مختلفة أو مخالفة . ولذلك لا يجب أن نبحث فى الأعمال الفنية عن الأنساق الواردة فى الثقافة ، بل يجب أن نستكنه الأنساق الخاصة بكل فنان ، بل بكل عمل فنى

على حدة . هذا بالإضافة إلى أن الفن يبسط الدلالات خارج أطرها المألوفة . فإذا أخذنا — مثلا — التضاد القائم بين « عالٍ / منخفض » نجد أنه يفجرٌ فى شعر زابولتسكى مجموعة من التضادات الثنائية التى تجاوز تلك التى نجدها فى النسق الثقافى المألوف .

يحلل لوتمان فى هذا الفصل كيف ترد الأنساق المكانية فى أعمال شاعرين روسيين هما تيوتشيف وزابولتسكى . ويركز على التضاد الذى يعارض بين « العلو » و « الانخفاض » . ويشرح كيف تنتظم رؤية الشاعرين حول هذا المحور . إن كثيرا من الظواهر التى ترتبط بالمكان تدخل فى إطار هذا التضاد ، منها . — مثلا — « الحركة » و « السكون » . ويدخل التضاد بين « الحركة / السكون » فى شعر زابولتسكى فى النسق الخاص بـ « العلو / الانخفاض » ، حيث أن الأماكن المرتفعة تسمح بوجود الحركة ، بينما تتميز الأماكن المنخفضة بالسكونية : ويمكن أن نستطرد بعض الشىء حول هذه الفكرة حيث أنها فكرة أصيلة وجديدة . فلوتمان يحلل مفهوم زابولتسكى للحركة ويجد أن الحركة ليست انتقال جسم ما من نقطة إلى نقطة ، ولكنها التحول الذى يطرأ على الأجسام نفسها ، أى أن الحركة هى القدرة على التبدل والتغير ، أما الانتقال فهو مساوٍ للسكون . ويرى لوتمان أن زابولتسكى يصنف جميع الظواهر الطبيعية فى جانب السكون ، بينما يضع الإبداع الإنسانى فى جانب الحركة . إن هذه الفكرة هى — فى الواقع — جوهر الحضارة البشرية ، ومؤداها أن الإنسان وحده قادر أن يغير من جوهر الأشياء بفعل إرادته ، وأن يخرج من إطار القواعد الجامدة والحتمية الصارمة . إن عبقرية الإنسان هى التى تجعله قادرا على تغيير واقعه .

ينهى لوتمان دراسته حول المكان الفنى ببعض الملاحظات حول مفهوم « الحد » ودوره فى تنظيم النص ، فالنص لا يشكلّ كلا متناغماً متجانسا متسقا ، ولكنه ينقسم إلى أحياز تفصل بينها حدود — وكثيرا ما يكون النص منقسما إلى شقيْن . ففى الحكاية الخرافية ينقسم المكان إلى « دار » و « غابة » تفصل بينهما حافة الغابة . ومن خصائص « الحد » أنه لا يُخترق . ويضرب لوتمان مثلا لهذا النسق بقصة جوجول **تاراس بولبا** ؛ ونستطيع نحن أن نقدم مثلا مأخوذا من **ثلاثية** نجيب محفوظ . فعالم **بين القصرين** ينقسم إلى « الدار » و « القاهرة » . تنتمى أمينة إلى عالم « الدار » أما السيد فإلى عالم « الدكان » و « الذهبية » ... إلخ . ويفصل بينهما « حد » هو باب الدار ويجب ألا يخترق ، ويوم تقرر أمينة الخروج ، وتخرق القاعدة ، يتقوض عالمها . غير أن نجيب محفوظ أدخل عنصر الزمن فى بناء عمله الفنى ولذلك نجد أنه فى نهاية الرواية تخرج أمينة فى **السكرية** إلى عالم « القاهرة » ، ويصبح السيد حبيس « الدار » .

لا نستطيع — ولا نريد — أن نناقش جميع تفاصيل دراسة لوتمان القيمة ونترك القارىء

يطلع على بقية جوانب تحليله .

ولكن نريد فى ختام دراستنا المقتضبة هذه أن نقدم نبذة عن الكتاب الذى انتقينا منه الجزء المترجم . يحوى الكتاب مقدمة ، وتسعة فصول ، وخاتمة ، ونورد عناوين الفصول لنعطى القارىء فكرة عن محتوى الكتاب :

١ ـ « الفن بوصفه لغة » .
٢ ـ « مشكلة الدلالة فى النص الأدبى » .
٣ ـ « مفهوم النص » .
٤ ـ « النص والنظام » .
٥ ـ « مبادىء النص الإنشائية » .
٦ ـ « عناصر النص الفنى ومستوياته الاستبدالية » .
٧ ـ « المحور السياقى للبنية » .
٨ ـ « إنشاء العمل الفنى اللفظى » .
٩ ـ « النص والبنيات الفنية ما بعد ـ النصية » .

والدراسة التى ترجمناها هى الجزء الثاني من الفصل الثامن .

إن كتاب **بنية العمل الفني** عمدة فى نطاق الدراسة النقدية والجمالية ، ويغطى جوانب لا تحصى من تشكيل العمل الفنى . ولكن الفكرة المحورية التى يؤكدها لوتمان فى هذا الكتاب تتصل بنظرية الاتصال . فينطلق لوتمان فى هذا الكتاب من مقولة عامة تعد العمل الفنى آلية منظمة تنظيما خاصا . وينظر المؤلف إلى العمل الفنى من حيث قدرته على الانطواء على معلومة ذات كثافة عالية جدا . فإذا ، ما قارنا بين جملة من اللغة العادية وبين قصيدة ؛ أو بين مجموعة عشوائية من الألوان وبين لوحة فنية ؛ أو بين سلم موسيقى وبين فوجيه (fugue) ، نجد أن الفارق الذى يميز بين المجموعة الأولى من الظواهر والمجموعة الثانية هو أن الثانية تحوى وتحفظ وتنقل ما يبقى خارج حدود إمكانيات المجموعة الأولى * .

* أود أن أشكر الكساندر كودلين الذى تفضل بإرسال الأصل الروسى لنص لوتمان ومن ثم تمكنت هيئة التحرير من مراجعة القصائد المترجمة على الأصل الروسى .

مشكلة المكان الفني

بقلم : يوري لوتمان
ترجمة سيزا قاسم دراز

نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجةً لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعادُه تحديدا معينا . هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناهٍ ، غير أنه يحاكي موضوعا لامتناهيا هو العالم الخارجي ، الذي يتجاوز حدود العمل الفني .

وتبدو هذه الحقيقة بجلاء ووضوح عندما نتعامل مع الفنون التشكيلية (المكانية) . فتتميز اللوحة الفنية بلغة خاصة ، تُستنبط من القواعد التي تحكم الطريقة التي ينعكس بها المكان الواقعي اللامتناهي ، والمتعدد الأبعاد ، في المكان المتناهي ذي البعدين في اللوحة الفنية . وقد نضرب مثالا لذلك بقوانين المنظور ، وهي الوسيلة التي تسمح للرسام بإعادة تشكيل موضوع ، هو في حقيقته ثلاثي الأبعاد ، في صورة ذات بعدين فقط ؛ وهذه القوانين تصبح مؤشرا من المؤشرات الأساسية لنظام الرسم بوصفه نظاما منمذجاً .

ومع ذلك فلا نستطيع أن ننظر إلى النصوص[٩] التشكيلية على أنها النصوص الوحيدة التي يمكن أن توصف بأنها أماكن محددة . إن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا ، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس — في معظم الأحيان — يُرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية ؛ وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية . ومن ثم ، يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني[١٠] ، والصفة البصرية ، من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغوية أيضا . ولنقم بإجراء اختبار ذهني : فلنحاول أن نتمثل مفهوما بالغ العمومية يفتقر تماما إلى أي سمة ملموسة أيا كانت ، فليكن هذا المفهوم « الكل » ، ولنشرع في تحديد معالمه لنوضحه لأنفسنا . ويتضح لنا — ببساطة — أن معالم هذا المفهوم تكتسب لدى معظم الناس بعدا مكانيا ، قد يكون — مثلا — « اللامتناهي » (أي أن الناس يرجعون إلى مقولة مكانية صرف هي مقولة الحد ؛ هذا بالإضافة الى أن « اللامتناهي » في وعي الناس العملي مرادف لكمية كبيرة جدا ، أو مساحة شاسعة) ؛ أو قد يكون « الكل » ، أيضا ، ما يمكن أن ينطوي على أجزاء . وقد أسفرت سلسلة من التجارب عن أن مفهوم العالمية نفسه ينطوي على خاصية مكانية واضحة بالنسبة لمعظم الناس .

وهكذا يمكن القول إن بنية مكان النص تصبح نموذجا لبنية مكان العالم ، وتصبح قواعد التركيب الداخلى لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية .

ولكن المسألة لا تنتهى عند هذا الحد . فالمكان هو « مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر ، أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيرة ... إلخ) ، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال ، المسافة ... إلخ) . ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة هامة وهى أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تُجرّد هذه الأشياء من جميع خصائصها ، ماعدا تلك التى تحددها العلاقات ذات الطابع المكانى التى تدخل فى الحسبان »[١١] .

ومن هذا المنطلق نشأت إمكانية وضع بعض المفاهيم ، التى لا تنطوى على صفة مكانية ، فى أنساق ونماذج مكانية . وقد استعان علماء الفيزياء والرياضة بخاصية النمذجة المكانية هذه . وتمثل مفاهيم مثل « المساحة اللونية » espace chromatique و « مساحة المراحل » أساسا تقوم عليه نماذج مكانية تُستخدم كثيرا فى علم البصريات والإلكترونيات . ويجب أن نؤكد أهمية خاصية النماذج المكانية بالنسبة للفن .

إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع ، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص ، أى على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف . فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل « أعلى ــ أسفل » ، أو « يسار ــ يمين » ، أو « قريب ــ بعيد » ، أو « محدد ــ غير محدد » ، أو « مجزأ ــ متصل » نجد أنها (أى المفاهيم) تُستخدم لَبِنَاتٍ فى بناء نماذج ثقافية لا تنطوى على محتوى مكانى ، فتكتسب هذه المفاهيم معانى جديدة مثل « قيم ــ غير قيم » ، أو « حسن ــ سيّء » ، أو « الأقربون ــ الأغراب » ، أو « سهل المنال ــ صعب المنال » ، أو « فانٍ ــ أبدى » ، ... إلخ . ويمكن القول ــ إذن ــ إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التى ساعدت الإنسان ــ على مر مراحل تاريخه الروحى ــ على إضفاء معنى على الحياة التى تحيط به ، نقول إن هذه النماذج تنطوى دوما على سمات مكانية . وقد تأخذ هذه السمات تارةً شكلَ تضاد ثنائى : « السماء ــ الأرض » أو « الأرض ــ العالم السفلى » (وهذه البنية بنية رأسية تتكون من ثلاثة عناصر تنتظم طبقا للمحور أعلى ــ أسفل) ؛ وتارة تأخذ شكل تدرج هرمى سياسى ــ اجتماعى يؤكد تضاد السمات التى تقع فى قمة الهرم (الرفيع) ، وتلك التى تقع أسفل الهرم (الوضيع) ؛ وقد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقى يقابل بين « اليمين واليسار »[١٢] . وتنتظم ، فى شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة ، كثيرٌ من الأفكار التى تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة « الدنيئة » و « الرفيعة » ، المفاهيم التى توازى بين « القريب » والقابل للفهم

والأليف والعائلى ، وتربط بين « البعيد » والمستعصى على الفهم والغريب .

ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية ـــ القومية للمكان عمادا ينتظم حوله بناء « صورة للعالم » ـــ وتكون هده الصورة نسقا أيديولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات . وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التى يبدعها نص بعينه ، أو مجموعة من النصوص ، دلالةً من خلال وضعها فى إطار أبنية صور العالم هذه . فإذا أخذنا شعر تيوتشيف[١٣] Tioutchev ، على سبيل المثال ، نجد أنه يضع « العالى » فى تضاد مع « السفلى » ، ولكن دون الالتفات إلى التفاسير المشتركة بين عدد كبير من الثقافات التى تضع هذا التضاد فى إطار المنظومات التالية : « الخير ـــ الشر » و « السماء ـــ الأرض » ، أو ـــ أيضا ـــ « الظلمات » ، « الليل » ـــ « الضوء » أو « النهار » ، « السكون ـــ الضوضاء » ، « اللون الواحد ـــ تعدد الألوان » ، « النبل ـــ الابتذال » ، « الراحة ـــ الكد » . وهكذا يتشكل فى شعر تيوتشيف نسق مميز لتنظيم العالم ، يتجه اتجاها عموديا . ونجد فى مجموعة من الحالات أن « العلو » يوازى « الاتساع » ، و « الانخفاض » يوازى « الضيق » ، وأن « العلو » يتطابق أيضا مع « الروحانية » ، أما « الانخفاض » فيتطابق مع « المادية » . إن العالم السفلى عالم نهارىٌّ :

آه ، كم هى نافذة ، كم هى وحشية .
كم أمقتها
تلك الضوضاء ، تلك الحركة ، تلك الثرثرة ، تلك الصيحات
للنهار الشاب والمضطرم

وفى القصيدة « تريد الروح أن تكون نجمة » نجد تنويعة شيقة من تنويعات هذا النسق :

تريد الروح أن تكون نجمة ،
لا فى منتصف الليل ،
عندما تطل هذه الأجرام ، كالعيون الحية ،
من السماء على العالم الأرضى النائم ، ـــ

ولكن نهاراً ، عندما تكون متوارية فيما يشبه دخان
أشعة الشمس الحارقة ،
فتسطع ، جليةً كالآلهة ،
فى الأثير النقى الشفاف .

إن التضاد بين « العلو » (السماء) و « الانخفاض » (الأرض) يكتسب هنا دلالة خاصة للغاية . ففى المقطع الأول نجد أن الصفة الوحيدة التى تتعلق بالوحدة الدلالية التى تتمحور حول السماء هى « الحية » ، أما الصفة التى تتعلق بوحدة الأرض فهى « نائم » . ولا بد أن نذكر أنه فى شعر تيوتشيف يأتى دائما « النوم » مرادفا « للموت » ، فمثلا :

هناك توأم ــ لدى أهل الأرض
إلهان ــ هما الموت والنوم ،
متشابهان كل التشابه كشقيقين ...

ويتضح لنا ــ إذن ــ أن « العالى » يفسر هنا على أنه مجال « الحياة » ، بينما يكون « المنخفض » هو مجال « الموت » . ويتكرر هذا التفسير فى شعر تيوتشيف بصورة ملحة : فالأجنحة التى ترتفع إلى أعلى هى دائما « حية » (« آه ! إن كانت أجنحة الروح التى تحلق فوق الجماهير ... » . أو : « أعطته الطبيعة ــ الأم جناحين حيّين وقويّين ») . ويرتبط تعريف الأرض بـ « التراب » كما يلى :

آه ، هذا الجنوب ، آه نيس (Nice) هذه ! ...
آه ، كم يؤرقنى رونقهما !
فالحياة ، مثل الطائر الجريح ،
تتطلع إلى الصعود ــ ولكن لا تستطيع ...

لا تحليقَ ولا إقلاعَ ــ
تتدلى الأجنحة المهشمة ،
وتلتصق بالتراب التصاقا ،
ترتعد ألما وعجزا ...

وهنا نجد أن الرونق ــ وهو التوقد وبرقشة النهار فى جنوب فرنسا ــ يرتبط بمجموعة من المترادفات تجمع بينه وبين « التراب » واستحالة التحليق .

ورغم ذلك نجد أن « الليل » فى المقطع الأول يحوى الأرض والسماء فى آنٍ ، ومن ثم يجعل الاتصال ممكنا بين هذين القطبين المتناقضين فى بنية العالم عند تيوتشيف . وليس من قبيل الصدفة أن يكون الفعل الذى يربط بين هذين القطبين هو فعل من أفعال الاتصال (تطل ... على) * ، وإن كان هذا الاتصال لا يتم إلا من جانب واحد

* الإشارة إلى السطر الثالث من قصيدة تيوتشيف « تريد الروح أن تكون نجمة » .

فقط . أما فى المقطع الثانى « فنهار » الأرض لا يكتنف العالم كله ، ولكنه يحوى الجزء « الأسفل » من العالم فقط ؛ وأشعة الشمس الحارقة لا تغلف « فيما يشبه الدخان » سوى الأرض . أما فى العُلى فيسود الليل ، محجوبا عن الأنظار (« الشفاف » — وهذا مما يجعل احتمال الاتصال منعدما) . ولذلك « فالليل » — الذى يكتنف العلى اكتنافا أزليا — لا يحيط بالعالم السفلى ، عالم الأرض ، سوى فى لحظات محددة . وتكون هذه اللحظات هى تلك التى يتخلص عالم الأرض فيها من صفاته الخاصة المميزة مثل الزركشة والضوضاء والحركة .

لا نستهدف استنفاد تصور تيوتشيف الخاص لبنية العالم المكانية ، ولكن الذى يهمنا هو أن نؤكد أن المنظومة المكانية للعالم تصبح فى مثل هذه النصوص عنصرا منسقا ، تتشكل حوله العناصر اللامكانية للنص .

ولنذكر مثالا من شعر زابولتسكى Zabolotski [11] ، الذى تلعب البنيات المكانية دورا هاما فيه أيضا . فيجب ملاحظة الدور البارز الذى يلعبه التضاد « عالٍ — منخفض » فى بناء النماذج فى هذا الشعر — ويرتبط دائما هنا « العالى » بمفهوم « البعيد » ، أما « المنخفض » فهو يرادف دائما مفهوم « القريب » . ومن ثم تنتظم الحركة على محور عمودى لا غير ، ويكون الانتقال نحو الأعلى أو نحو الأسفل . ففى قصيدة « الحلم » يجد الشاعر نفسه فى « بلاد صماء » ، ويتصف العالم المحيط به بالبعد (« كنت أسبح هاربا ، مسافرا بعيدا ») و « بالتنائى » (الغرابة الشديدة) .

ولكن ، فى موضع لاحق من القصيدة ، نجد أن هذا العالم النائى يقع على ارتفاع شاهق :

جسور ، على ارتفاع شاهق ،
كانت معلقة فوق هوة السقوط ...

أما الأرض فكانت تقع بعيدا خفيضة :

ذهبنا— أنا وفتى صغير — إلى البحيرة ،
فألقى سنارته فى مكان ما أسفل ،
وكأنَّ شيئا ما طار من الأرض ،
دفعه جانبا بيده ، دون عجل .

وينظم هذا المحور العمودى المكان الأخلاقى : فالشر عند زابولتسكى يكمن دائما أسفل . ولذا ففى قصيدة « الكراكى » تتسم دلالة المحور « الأعلى — الأسفل » بدلالة

أخلاقية مكشوفة للغاية حيث يأتى الشر من أسفل ، أما الخلاص فهو اندفاع نحو الأعلى :

ارتفع الفم الأسود الفاغر
من الأدغال لا ستقبالهم .

....

انطلقت الكراكى نحو العلى ،
مُصْدِيَةً زفرة الأسى .

هناك فقط ، حيث تدور الكواكب ،
من أجل التكفير عن سيئاتها
أعادت إليها الطبيعة ثانية
ما كان الموت قد انتشله :
روحاً أبية وتوقا ساميا
وإرادةً لا تتزعزع من أجل النضال ...

إن تطابق العلو مع البعد وتَمَيُّز « الانخفاض » بعكس ذلك يجعلان من « العلو » الاتجاه نحو مكان يزداد اتساعاً : فكلما ارتفعنا كلما أصبح المكان لانهائيا ، وكلما انخفضنا كلما ضاق المكان ؛ ونتيجة لذلك يختفى المكان تماما عند النقطة التى تنتهى عندها منطقة الانخفاض . ويترتب على ما سبق أن الحركة لا تكون ممكنة إلا فى الأعالى ، ويصبح التضاد « عالٍ — منخفض » لازمة بنائية توازى — بالإضافة إلى تضاد « خير — شر » — تضاداً آخر هو « حركة — سكون » . فالموت — وهو توقف الحركة — هو حركة نحو الأسفل :

ولكن الدليل ، مرتديا قميصه المعدنى
كان يغوص ببطء فى الأغوار ...

ونجد فى قصيدة « إنسان الجليد » النسق المكانى المألوف فى فن القرن العشرين : وهو نسق يحطم صورة القنبلة الذرية التى تأتى **من فوق** . فيُقذف بالبطل « إنسان الجليد » فى الهواء ، وتأتى القنبلة الذرية من أسفل ؛ غير أن البطل يسقط إلى **أسفل** فى لحظة الموت :

يُحْكَى أنّ ، فى مكان ما من الهيمالايا ،
أعلى من المعابد وأعلى من الأديرة ،
كان يعيش ، مجهولا من العالم ، .

بدائيا ترعاه الكواسر

....

مختبئا فى سراديب الجبال
يعلم ، دون علم ، أن تحته
تتراكم القنابل الذرية ،
وفيّةً لأسيادها .

أبداً لن يكتشف أسرارَها
قاطنٌ كهوف الهيمالايا هذا ،
حتى ولو حلّق نحو الهاوية ،
مشتعلا ، مثل المذنب .

بيدْ أن كثيرا ما يتعقد مفهوم الحركة عند زابولتسكى بقدر التعقيد الذى يطرأ على مفهوم « الانخفاض » . ويأتى هذا التعقيد من أن « الأسفل » وهو نقيض الأعلى ـــ الفضاء ـــ والحركة لا يمثل الحد الأدنى للهبوط . فتثير الرحلة ، المرتبطة بالموت ، نحو الأغوار الواقعة فى منطقة أسفل من الآفاق التى يتناولها زابولتسكى فى معظم قصائده ، نقول : تثير هذه الرحلة ظهوراً مفاجئا لعناصر تشبه بعض خصائص « العلو » . فيتميز هذا « العلو » بغياب الأشكال الجامدة ـــ فالحركة فى هذا المضمار هى فى الواقع أقرب إلى التحول أو التبدل ، وبالإضافة إلى هذا لا يمكن التنبؤ باحتمالات تركيب العناصر بعضها بالبعض الآخر :

إنى أذكر جيدا المظهر الخارجى
لهذه الأُجسام السابحة ، الآتية من الفضاء :
تشابك الأشكال ، وبروز البلاط ؛
ووحشية الزخارف البدائية .
هناك لا وجودَ للمسة من الرقة ،
فيبدو بجلاء أن لا كرامة لفن الأشكال ...

ويكون تحلل الأشكال الأرضية هو فى نفس الوقت كشف عن أشكال حياة كونية أكثر شمولا . وتنطبق المقولة نفسها على الرحلة التى يقوم بها الجسد البشرى بعد الموت فى جوف الأرض . يقول الشاعر مخاطبا أصدقاءه الراحلين :

أنتم فى بلاد حيث لا أشكالَ متناهية

حيث كل شيء مفكك ، متشابك ، محطم ،
حيث ، بدلا من السماء ــ لا يوجد سوى تل جنائزى ...

ومن ثم فإن سطح الأرض ــ وهو المكان المعتاد الذى تجرى فيه الحياة اليومية ــ هو المكان الذى يكون فى علاقة ضدية مع « العلو » من حيث السكون : تكون الحركة ممكنة فى المناطق التى تعلوه أو تدنو منه . ولكن لا بد من فهم محدد لهذه الحركة : هنا يساوى تحرك الأجسام غير المتغيرة فى الفضاء السكون ، أما الحركة ــ فهى التحول .

وفى هذا المضمار يجب ملاحظة أن أعمال زابولتسكى تبرز تضادا جديدا يبدو جوهريا وهو أن السكون لا يتساوى مع كل انتقال ميكانيكى فقط ، بل مع كل حركة ذات اتجاه واحد ومحددة تحديدا مسبقا حتميا ، ومن ثم فإن هذه الحركة تدرك على أنها نوع من العبودية تتعارض معها الحرية ــ والحرية هنا هى وجود احتمال العفوية (وفى إطار مصطلح العلم الحديث يمكن أن نقدم هذا التضاد داخل النص على أنه التعارض الذى يضع اللَّغو مقابل الإعلام) . ويمثل غياب الحرية والاختيار سمة من سمات العالم المادى ويقابله عالم الفكر الحر . وهذا التفسير للتضاد المذكور الذى يميز أعمال زابولتسكى المبكرة ، وقسما هاما من قصائده المتأخرة ، قد جعل الشاعر يضع الطبيعة فى جانب العالم السفلى ، الساكن ، التابع . وهذا العالم مفعم بالملل واللاحرية ، ويعارضه عالم الفكر والثقافة والتقنية ، والإبداع ؛ وكلها تتيح الاختيار والحرية فى سنّ قوانين ، بينما تكتفى الطبيعة بفرض تطبيق أعمى :

وسيرحل ، الحكيم ، متأملا ،
ويحيا حياته راهبا ،
والطبيعة ، فى لحظة طرحت عليه الملل ،
وجثمت فوقه كالسجن .

الدواب لا تحمل اسماً .
من ذا الذى أمر أن تسمى ؟
إن الألم المتساوى ــ
هو مصيرها الخفى .
....
وابتسمت الطبيعة كلها ،
وكأنها سجن شاهق .

ويحتفظ زابولتسكى بصور الطبيعة هذه نفسها فى أعماله المتأخرة .

تشارك فى « العلو » الثقافة والوعى ــ أى كل أشكال الحياة الروحية ؛ أما العنصر الحيوانى ، اللامبدع فإنه يمثل « السفلى » فى العالم . وفى هذا الصدد يمثل الحل المكانى الذى يقدمه الشاعر فى قصيدة « بنو آوى » نموذجا ملفتا . توحى القصيدة بمنظر طبيعى واقعى ، يقع على الساحل الجنوبى من القرم Crimée . فتقدم القصيدة ــ على المستوى الواقعى الذى يصفه الشاعر ــ تنسيقا مكانيا محددا : تقع المصحة فى مكان منخفض على ساحل البحر ، بينما تعوى بنو آوى فى الأعالى على قمة الجبل ، وبالرغم من هذا الوصف فإن النسق المكانى الذى يتبناه الفنان يدخل فى تضاد مع هذه الصورة ، ويُدخل عليها بعض التعديلات .

تنتمى المصحة إلى عالم الثقافة ــ إنها تشبه الباخرة الكهربائية التى تظهر فى قصيدة أخرى من قصائد « القرم » ، والتى يقول عنها الشاعر :

بجعة عملاقة ، جنيَّة بيضاء ،
على المرسى أقلعت الباخرة الكهربائية .

أقلعت فوق الهوة الرأسية
فى تآلف ثلاثى من الأنغام ،
بينما تَصُدُّ النوافذُ بسخاء
رذاذَ العاصفة الموسيقية .

فكانت ترتعد أمام تلك العاصفة ،
وكانت والبحرَ فى النبع نفسه ،
ولكنها كانت تصبو إلى المعمار ،
وقد حملت السارية فوق كاهلها .

ففى البحر ، كانت **ظاهرة من ظواهر الدلالة** ... ولهذا السبب ، فإن المصحة ، التى تقع على شاطىء البحر ، يُقال إنها « فوق » (انظر مثلا الباخرة الكهربائية فهى « فوق الهوة الرأسية ») ، وبنو آوى ، بالرغم من أنها توجد فى الجبال ، فالشاعر يضعها فى **أسفل الأعالى** :

هناك فقط ، هناك فى العلى ، **على طول الأخاديد** ...
لا تنطفىء طوال الليل الأنوار الخافتة .

غير أن زابولتسكى ، بعد أن يضع بنى آوى فى « أخاديد الجبال » (وهى صورة مجازية تجمع بين أضداد مكانية) ، يزودها « بقرناء » ــ هم خلاصة الجوهر الحيوانى ،

وينزلهم الى مناطق أعمق غورا :

والجوارح على حافة الجدول
تجرى خائفة نحو الدغل
حيث ترتع قرناؤها
فى عمق الجحور الحجرية .

ويجسد الفكر ، دوما فى شعر زابولتسكى الغنائى ، صعود الطبيعة المتحررة فى خط عمودى :

وكنت أنا ، حيًّا ، أحوم فوق الحقول ،
وأدخل دون رهبة فى الغابة ،
وخواطر الأموات ، دعائم شفافة ،
كانت حولى ترتفع حتى السماء .
وكان صوت بوشكين يُسْمع فوق الأوراق ،
وتغرد طيور خلبنيكوف[٥] بالقرب من المياه .
....
وكل الموجودات ، وكل الشعوب
احتفظت بحياتها التى لا تفنى ،
ولم أكن أنا نفسى طفل الطبيعة ،
بل فكرها ! بل روحها المرتعشة !

ويتعارض الإبداع مع جميع أنواع السكون (اللاحركة) : السكون المادى (فى الطبيعة وفى حياة الإنسان المادية) ، السكون الروحى (فى الوعى) . ويحرر الإبداع عالم العبودية من الحتميات المسبقة ؛ فالإبداع هو مصدر الحرية . ويظهر فى هذا الصدد مفهوم خاص للتآلف والتناغم . فليس التآلف تطابقا مثاليا لأشكال مكتملة اكتمالا مُعْطًى ، ولكنه إبداع توافقات جديدة أفضل . ويتبع ذلك أن التآلف هو دائما من إبداع العبقرية البشرية . وبهذا المعنى يمكن اعتبار قصيدة « لا أبحث عن التآلف فى الطبيعة » بيانا شعريا لزابولتسكى . فليس تصدرها للديوان الذى جمع أشعاره المؤلفة ما بين سنة ١٩٣٢ و سنة ١٩٥٨ من قبيل الصدفة ، حيث أن هذا الوضع يخرق التسلسل الزمنى لترتيب القصائد . والإبداع الإنسانى هو امتداد للقوى المبدعة فى الطبيعة .

وفى الطبيعة تتراوح الحياة الروحية أيضا : فالبحيرة أكثر عبقرية من « الأدغال » المحيطة بها ، « فإنها تتلألأ متوجهة نحو السماء » ، « وكان كأس الماء الشفاف يتألق ويتأمل تأملا فرديا » (« بحيرة الغابة ») .

ولذا فإن المحور الأساسى « العلو ــ الانخفاض » يتحقق فى النصوص من خلال وساطة سلسلة من الأضداد المتغيرة :

عالٍ .... سفلى
بعيد .... قريب
متسع .... ضيق
حركة .... سكون
تحوّل .... حركة ميكانيكية
حرية .... عبودية
إعلام .... لغو
فكر (ثقافة) .... طبيعة
إبداع .... غياب الإبداع
ابتكار أشكال جديدة .... أشكال متحجرة
تآلف .... غياب التآلف

هذا هو نسق زابولتسكى العام ، غير أن النص الفنى ليس محاكاة لنسق معين ، ولكنه ينتظم طبقا للدلالات التى يتطلبها النص ، سواء كانت هذه الدلالات تتماشى مع النسق أو لا تتماشى . وإذا كانت معظم نصوص زابولتسكى تنتظم طبقا لنسق تميزه العلاقات المكانية ، فهذا هو السبب الذى يعطى دلالة خاصة للانحرافات عن هذا النسق . فنجد ــ مثلا ــ بنية للمكان الفنى مختلفة تماما عن البنيات المألوفة عند زابولتسكى فى قصيدته « مناهضة إله الحرب » ، وهى قصيدة فريدة من نوعها فى أعمال الشاعر من حيث أن عالم الفكر والمنطق والعلم يظهر فيها بلا روح وبلا إنسانية . ويحتفظ الشاعر بالتضاد القائم بين الفكر والوعى من جانب ، والحياة اليومية من جانب آخر (ويحتفظ كذلك بربط الطرف الأول من التضاد مع « العلو » ، والطرف الثانى مع « الانخفاض ») . ولكن ، وبطريقة مفاجئة تماما لدى زابولتسكى ، يُسند إلى « النفس ، الفياضة قلبا وروحاً » تعريفا ثانيا وهو أنها « مسلوبة القلب والروح » . ويظهر الوعى على أنه مرادف للشر وللعنصر الحيوانى ، المضاد للإنسانية فى الثقافة .

وشبح الوعى الشرير
يلوى قسماته المتكدرة ،
كما لو كانت النفس دابة
ترنو إلى الأرض من عَلُ .

ويُجَسِّد العالم العملى ، عالم الحياة العائلية ، فى شكل الأشياء والآنيات المألوفة ، فيظهر هذا العالم أليفا وإنسانيا وخيرا . أما الشر فيظهر فى شكل تدمير الأشياء — وهى ظاهرة تكاد تكون فريدة من نوعها عند زابولتسكى . فهو لا يقدم اشتعال الحرب والأشكال الأخرى للشرور الاجتماعية ، على أنها غزو الغريزة والطبيعة للعقل ، بل يقدمها على أساس أنها اقتحام الفرد اللاإنسانى فى حياة البشر العملية والمادية والخاصة . وليس من قبيل الصدفة أن نجد فى هذا الصدد — على ما يبدو لنا — بعض نغمات تذكرنا بباسترناك :[١٦]

فالحرب ، شاهرةً بندقيتها إلى الأمام ،
كانت فى القرى تحرق المنازل والأشياء
وتزجى الأسر إلى الغابة .

فيصطدم التجسيد المجرد للحرب بالعالم الواقعى المادى . هذا بالإضافة إلى أن عالم الشر هو عالم يفتقر إلى الخصوصيات ؛ فإنه يتحول من خلال إدخاله فى إطار العلم ، ومن ثم تختفى كل التفاصيل الصغيرة . ويتعارض مع الحرب عالم الأرض الواقعى الذى لم يُدخل عليه أى تحول ، ولذا فهو عالم مختلط لا منطقى . ويقترب زابولتسكى ، رغم البنيات الدلالية الغالبة على شعره ، من الأفكار الديمقراطية التقليدية ، وهذا باستخدام مفهوم « الطبيعى » مصحوباً بعلامة الإيجاب « + » :

وإله الحرب مخضبا بزرقة الهاوية الداكنة
كان يتأملنا متمعناً .

....

كما لو كانت النفس ، دابةً بكماء
تتأمل الأرض من عَلٍ .
تلك النفس ، التى أنشأت قنوات
من أجل سفن نجهلها
ومرافىء ذات نوافذ زجاجية شفافة
وسط المدائن المريخية .
النفس ، الفياضة عقلا وإرادة ،
المسلوبة القلب والروح ،
التى لا تكابد شرور الآخرين .
تؤمن أن كل الوسائل مشروعة .
ولكنى ، أنا ، أعلم أن ثمة فى العالم

يوجد كوكب صغير
حيث ، على مر القرون ،
تعيش قبائل أخر .
هنا ، يوجد العذاب والشجن ،
وهنا ، يوجد غذاء الشغف ،
ولكن هنا ، لم يفقد البشر
روحهم الفطرية .
....
وهذا الكوكب الصغير —
هو أرضي البائسة .

ومن اللافت للنظر فى هذا النص المباغت فى إطار أعمال زابولتسكى أن العلاقات المكانيَّة تتغير تغيرا ملموساً : فيتناقض « العالى » و « البعيد » و « الشاسع » مع « السفلى » و « القريب » و « الضيق » ، كما يتناقض « الشر » مع « الخير » . فتحمل « السماوات » و « الهاوية الداكنة الزرقة » ، فى هذا النسق ، دلالة سالبة . كما تحمل كل الأفعال التى تدل على الحركة من أعلى إلى أسفل دلالة سالبة أيضاً . ولابد من ملاحظة الطريقة التى يصف بها زابولتسكى العالم « العلوى » إذ أنها تختلف عن الطريقة التى يستخدمها فى سائر نصوصه الأخرى : فلا يبدو هذا العالم سائلا ومتحركا ، بل يبدو متجمدا وكأنه ثُبِّت فى تصلب منطقى وسكون . وليس من قبيل الصدفة أن تكون هذه القصيدة ، بخاصة ، قد تميزت لا بالتآلف وغياب التناقضات والاكتمال فحسب ، بل بوجود تناقض حاد بين الألوان :

إله الحرب المخضب بزرقة الهاوية الداكنة

أما العالم الأرضى فهو عالم المراحل الانتقالية والألوان الخافتة :

وهكذا فالأمواج المذهبة بالضوء
تسبح عبر ظلمات الحياة .

ويتضح لنا مما سبق أن البنية المكانية لنص من النصوص هى تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية (قد تكون هذه الأنساق إما نسق مجمل أعمال كاتب معين ، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية ، وإما نسق ثقافة من الثقافات الإقليمية) ، وتمثل دائما هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام ، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضا ، وبطريقة محددة ، فى صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتية لغتها .

وتنظم البنية المكانية للنص ــ بالإضافة إلى مفهوم « العلو ــ الانخفاض » ــ سمة أساسية هى التضاد « مغلق ــ مفتوح » . ويُجَسَّد المكان المغلق فى النصوص فى شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار والمدينة والوطن . وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل « الألفة » ، أو « الدفء » ، أو « الأمان » .ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان « الخارجى » المفتوح ، ومع سماته ، ومنها « الغربة » ، و « البرود » ، و « العداونية » . وقد يفسَّر المكان المغلق والمكان المفتوح تفسيرات معاكسة لما سبق .

وفى حالة النظر إلى البنية المكانية من هذا المنطلق يكتسب الحَدّ ، بوصفه عنصرا مكانيا ، أهمية كبيرة . فيقسم الحد المكان النصى إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا . ويتميز الحد بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه . وتمثل الطريقة التى يفصل بها الحدّ بين شقىْ النص خاصية من خصائص النص الجوهرية . وقد يكون هذا الفصل فصلا بين الأهل والأغراب ، أو الأحياء والأموات ، أو الفقراء والأغنياء . ولكن الأهم من ذلك كله هو أنه لابد للحد الذى يفصل بين شقىْ المكان أن يكون حصيناً لا يمكن اختراقه ، وأن تختلف البنية الداخلية لكلٍ من الشقين فيه . فينقسم مكان الحكاية الخرافية ــ مثلا ــ إلى « دار » و « غابة » ، والحد الذى يفصل بينهما واضح جدا ، فقد يكون حافة الغابة ــ مثلا ــ أو النهر (ويحدث دائما الصراع مع التنين على « الجسر ») . ولا يستطيع الأبطال الموجودون فى الغابة الولوج إلى الدار ــ فيظلون مثبتين وراء مكان معين . والغابة هى المكان الوحيد الذى تقع فيه الأحداث الغريبة والرهيبة .

ونلاحظ عند جوجول بوضوح أن ثمة بعض أنماط مكانية محددة تخصص لأبطال معينين . فينفصل عالم **النبلاء على الطراز القديم** **Hobereaux à la mode d'autrefois** عن العالم الخارجى عن طريق دوائر عديدة ، ذات مركز مشترك ، تحميه (« الدائرة » فى **Vii**) وتعضد حصانة العالم الداخلى ، وتمنع النفاذ إليه . ويمكن ملاحظة تكرار الكلمات التى تحمل دلالة توحى بمعانى **الدائرة** فى وصف ضيعة آل تلستوجوب Tolstogoub : « أحب أحيانا أن أدخل ولو للحظة **حلقة** هذه الحياة المنعزلة عزلة بالغة ، حيث لا تنفذ رغبة واحدة عبر السور الذى **يحيط** بالفناء الصغير ، ولأعبر سياج البستان الزاخر بالتفاح والبرقوق ولأعبر عِزب القرية التى **تحيط** به »[17] . إن نباح الكلاب ، وصرير الأبواب ، وتعارض دفء الدار مع برودة الخارج ، وأيضا الرواق الذى يحيط بالدار ويحميها من المطر ــ كل هذا يخلق منطقة لا تستطيع القوى العدوانية الخارجية اختراقها . أما « تاراس بولبا »[18] فيمثل عكس ذلك ، فهو بطل المكان غير ــ المغلق . تبدأ القصة بسرد **الخروج من الدار** ، مصحوبا بتحطيم بعض الأوعية والأوانى المنزلية . وليس الامتناع عن النوم داخل الدار سوى بداية لسلسلة من الأوصاف تشهد

بانتماء هذه الشخصيات إلى المكان غير ـــ المغلق : « هنا أصبح الإنسان جَسُورا ، بعد أن خسر الدار والمأوى » . ولا تفتقر سييتش Sietche إلى الجدران ، والبوابات ، والسياجات فحسب بل تنتقل دوما من مكان إلى آخر أيضا : « لا يلوح سور فى أى مكان [...] وكان يبدو أى سور صغير أو كوم من الردم ، ولو كانا مُهْمَلَيْن تماما ، وكأنهما شيء فظيع للغاية »[19] . فليس غريبا ــ إذن أن تظهر الجدران وكأنها قوى عدوانية للزابوروج Zaporogues[20] ؛ بينما يأتى الشر والخطر والتهديد من العالم الخارجى المفتوح فى عالم الحكاية الخرافية وفى **النبلاء على الطراز القديم** ، فيستطيع المرء أن يحتمى بالسياجات والمزاليج ؛ أما فى **تاراس بوليا** فالبطل ينتمى إلى العالم الخارجى ــ والخطر ينبع من العالم الداخلى المغلق المحدود . هذا العالم هو الدار التى يستطيع المرء « أن يسترخى فيها » ، « أن يستسلم » لها ، فالخطر هو لين العيش . فحتى أمان هذا العالم الداخلى ينطوى على تهديد بالنسبة لهذا النمط من الأبطال : فقد يفتنه هذا الأمان أو يضلله أو يقيده بمكان ما ، وكل هذا يعد خيانة . ولا تبدو الجدران والأسوار حماية إنما تهديدا ووعيدا . (لم يكن الزابوروج « يحبون التعامل مع الحصون ») .

وتمثل حالة تقسيم النص إلى شقين ـــ يفصل بينهما حد وتنتمى كل شخصية من الشخصيات إلى شق منهما ـــ حالة أساسية وبسيطة للغاية ؛ ولكن ثمة احتمال وجود حالات أكثر تعقيدا : فنجد مثلا مجموعة من الأبطال المختلفين لا ينتمون إلى أماكن مختلفة فحسب بل يرتبطون بأنماط مختلفة ـــ قد تكون فى بعض الأحيان متنافرة ـــ من أشتات المكان . ومن ثم نجد أن عالم النص نفسه يُشتَّت بطرق مختلفة طبقا للأبطال المختلفين ؛ فيظهر نوع من بوليفونية المكان ، لعبة بالأشكال المختلفة النابعة من ذلك الشتات . وهكذا فى **بولتافا Poltava**[21] نجد عالمين متنافرين : عالم « القصيدة » الرومانسى ، بأشواقه العنيفة ، وفيه يتنافس الأب والحبيب من أجل نيل قلب ماريا ، وعالم الحكاية والأحداث التاريخية . وينتمى بعض الأبطال (مثل ماريا) إلى العالم الأول فقط ، أما الباقون (مثل بيير) فينتمون إلى العالم الثانى . ويظل مازيبا Mazeppa هو الشخصية الوحيدة التى تستطيع دخول العالمين .

وفى **الحرب والسلام** نجد أن التصادم الذى يتم بين الشخصيات هو فى نفس الوقت تصادم بين أفكارها وتصوراتها لبنية العالم .

إن مشكلة بنية المكان الفنى ترتبط ارتباطا وثيقا بمشكلتىْ الموضوع والمنظور .

الهوامش :

هوامش المؤلف مرفقة فى آخرها بالمؤلف بين قوسين والباقية كلها هوامش المترجمة .

١ ـــ هذا النص الذى قمنا بترجمته هو الجزء الثاني من الفصل الثامن (وعنوانه : « تأليف العمل الفنى اللفظى ») من كتاب يورى لوتمان **بناء العمل الفنى** Iouri Lotman,

La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bermard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong. Préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1976; pp. 309-323.

٢ ـــ يورى لوتمان من أقطاب مدرسة السيميوطيقا الروسية ، ولد سنة ١٩٢٢ فى بيتروجراد ، ويعمل أستاذا بجامعة تارتو منذ سنة ١٩٦٣ . وقد نشر لوتمان ما يزيد عن مائتى بحث ودراسة تدور حول سيميوطيقا الأدب والثقافة . من أهم أعمال لوتمان الكتاب الذى نحن بصدد ترجمة جزء منه ، وأيضا كتاب **تحليل العمل الشعرى** ،

Analysis of the Poetic Text, ed. & translated by D. Barton Johnson, Ann Arbor, Ardis, 1976

كما أن له مؤلف عن سيميوطيقا السينما ،

Semiotics of Cinema, trans. by M.E. Suino, Ann Arbor, University of Michigan, 1976.

وللمزيد عن أعمال لوتمان المترجمة راجع المقالات التالية :

ـــ يورى لوتمان ، « مقدمة » و « مشكلة اللقطة » من كتاب **سيميوطيقا السينما** (المذكور آنفا) ، ترجمة نصر ابو زيد .

ـــ يورى لوتمان وبوريس أوسبنسكى « حول الآلية السيميوطيقية للثقافة » ترجمة عبد المنعم تليمة **New Literary History**, IX, 2 (Winter 1978) pp. 211-232.

ـــ يورى لوتمان وآخرون « نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات » ضمن كتاب :
The Tell - Tale Sign, ed. T.S. Sebeok, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1975, pp. 57-83.

ستصدر هذه المقالات ضمن كتاب **أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة** بإشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد عن دار إلياس العصرية للنشر عام ١٩٨٦ .

٣ ـــ E.T. Hall, **The Hidden Dimension**, New York, Doubleday, 1966.

٤ ـــ A. Moles et E. Rohmer, **Psychologie de l'espace**, Paris, Casterman, 1972, pp. 41-62.

٥ ـــ R. Sommer, "L'espace personnel", in **La Recherche**, no. 4 (31), Paris, 1973, pp. 135-142.

٦ ـــ ذكره محمد رجب النجار فى **حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى** ، عالم المعرفة ٤٥ . الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨١ ، ص ١٩ .

٧ — Moles & Rohmer, **Psychologie de l'espace**, p. 21.

٨ — « النظام المنمذج » في مصطلح يورى لوتمان ، وعلماء السيميوطيقا الروس ، هو آلية من آليات الثقافة ، وظيفتها خلق أنساق تُشكّل لإعادة بناء عالم الواقع من خلال علامات من إبداع الإنسان تساعده على فهم العالم المحيط به وتفسيره . والأنظمة المنمذجة ، عند لوتمان ، أنظمة ثانوية : أى أنها تستخدم فى تشكيل أنساقها أنظمة أخرى يقال إنها أولية ، مثل اللغة الطبيعية التى تُكوِّن نظاما مستقلا بذاته . ومن أمثلة الأنظمة المنمذجة : الأديان والآداب والفنون التشكيلية والعلوم الإنسانية وغيرها من المعارف البشرية ، وكلها تستخدم إما اللغة الطبيعية أو الخطوط والألوان أو الحركة .

٩ — يلعب مفهوم « النص » دورا محوريا فى الفكر السيميوطيقى الروسى . فلا يتحتم أن يكون « النص » ، بالضرورة ، نصا يتكوّن من كلمات اللغة الطبيعية ؛ ولكن النص هو مجموعة من العلامات — أيا كانت طبيعتها — تنطوى على دلالة مكتملة وتامة .

١٠ — الأيقونة نوع من أنواع العلامات يتميز بأنه يشبه الشيء الذى يحل محله . فالصورة الفوتغرافية أيقونة تشبه الشخص الذى تمثله شبها يتطابق فيه كثير من العناصر الموجودة فى الشخص والظاهرة فى الصورة ؛ غير أن هذا التشابه لا يجب أن ينسينا أن الأيقونة مازالت علامة أى شيء يحل محل الشيء الذى يمثله وليس هو . ولذلك فالأيقونة — شأنها شأن جميع العلامات — تعتمد على العرف والتواطؤ .

١١ — A.D. Alexandrov, "Espaces abstraits", **Matematika eyo soderzaniye, metody u znacene**, t. III, Moscou, 1956, p. 151. (المؤلف)

١٢ — الكلمة الروسية pravyi تعنى فى آن واحد اليمين والحق ، وهى صفة مشتقة من المصدر « برافدا pravda » الذى يعنى الحق أو الحقيقة . وهناك تعبيرات روسية دارجة تستخدم كلمتىْ اليمين واليسار بمعنى الحق والباطل ، فمثلا « قضيتنا عادلة » يقال حرفياً « قضيتنا إلى اليمين » و « شيء باطل » يقال له « يوضع إلى اليسار » .

١٣ — فيودور إيفانوفتش تيوتشيف **Fyodor Ivanovich Tyutchev** (١٨٠٣ — ١٨٧٣) ألف قصائد غنائية ، تدور معظمها حول تأملات ميتافيزيقية تتناول مشاهد طبيعية ، فى حين نجد أن بعضها غنائيات غزلية مشتعلة تعبر عن تجارب ذاتية حميمة . بدأ تيوتشيف كتابة الشعر فى العشرينات من القرن الماضى . وقد عمل بالسلك الدبلوماسى من سنة ١٨٢٢ الى سنة ١٨٤٤ ، وكان مقر عمله ألمانيا (حيث التقى بالشاعرين هينه **Heine** وشيلنج **Schelling**) . وقد صدر شعره ، أول ما صدر سنة ١٨٣٦ دون أن يوقّعه باسمه ، فى مجلة يصدرها بوشكين بعنوان المعاصر **The Contemporary** . وعندما اعتزل تيوتشيف الحياة العملية ، وعاد إلى روسيا سنة ١٨٤٤ ، اشتهر فى موسكو بكونه المعبِّر اللامع ، والساخر ، عن السياسات المحافظة والرجعية ، التى تنادى بالوحدة السلافية . وفى غضون منتصف القرن الماضى ، كان عدد كبير من كُتّاب روسيا البارزين ، (بما فيهم تولستوى ، وتورجنيف ، ونيكر اسوف)

يعدون تيوتشيف ثانى أعظم شعراء روسيا (بعد بوشكين) . ولم يصدر سوى ديوانين من أشعار تيوتشيف أثناء حياته . وقد حمل الديوانان عنوان **قصائد** — وقد ظهر الأول سنة ١٨٥٤ ، أما الثانى ففى سنة ١٨٦٨ . واليوم تعد غنائيات تيوتشيف من كلاسيكيات الشعر الروسى .

١٤ — نيكولاى ألكسيفتش زابولتسكى Nicolai Alekseevich Zabolotsky (١٩٠٣ — ١٩٥٨) . بدأ كتابة الشعر الغنائى فى العشرينات من هذا القرن تحت تأثير الشعراء الروس المستقبليين ، مثل خلبنيكوف Khlebnikov ومايا كُفسكى Mayakovsky . ويحوى ديوانه الأول **لفّات** Scrolls (١٩٢٩) قصائد تصف الحياة اليومية فى لينتجراد فى العشرينات وصفا سورياليا . وقد تعرضت كتابات زابولوتسكى للنقد العلنى فى الثلاثينات ، فاعتقل ، وحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة خمس سنوات فى سنة ١٩٣٨ . وقد واصل زابولتسكى كتابة الشعر أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ؛ وصدرت له دواوين فى الاتحاد السوفيتى أثناء حياته (سنة ١٩٤٨ و سنة ١٩٥٧) . وفى نهاية الثلاثينات تغير أسلوب زابولتسكى الشعرى تغيرا ملموسا ؛ فقد حلت القصائد الكلاسيكية التى تدور حول الطبيعة والفن محل الوصف السوريالى والمستقبلى للمدن .

١٥ — فيليمير خلبنيكوف Velimir Khlebnikov (١٨٨٥ — ١٩٢٢) كان من أقطاب المدرسة المستقبلية فى روسيا . وكان من بين الذين يطبقون تطبيقا صارما القناعة المستقبلية التى مؤداها أن موضوع الشعر هو اللغة نفسها ، فتتلاعب قصائده بالقواعد الصرفية الروسية التى تحكم شكل الكلمات ، فقد يبدع كلمات محدثة ، أو يتتبع جذور الكلمات ، أو يخلق جذورا وهمية . وبالرغم من ذلك فلم يكن خلبنيكوف يؤمن بأن توجه الأدب نحو اللغة كان يعنى بالضرورة انفصامه عن الحياة . وكان يعتقد أن النموذج الأدبى المثالى هو الشعر الشعبى الذى يتعامل مع حقائق مثل الحرب أو الطبيعة تعاملا مباشرا . وقد وهب خلبنيكوف نفسه لمعايشة وقائع الثورة الروسية القاسية والحرب الأهلية ، فأخذ يجوب أرجاء روسيا من سنة ١٩١٧ الى سنة ١٩٢٢ شريدا ، يدوّن حوليات هذه الحقبة ؛ غير أن سوء التغذية المزمن الذى تعرض له فى هذه السنوات أدى إلى وفاته المبكرة سنة ١٩٢٢ .

١٦ — بوريس ليونيدوفتش باسترناك Boris Leonidovich Pasternak (١٨٩٠ — ١٩٦٠) اشتهر خارج روسيا بروايته **دكتور زيفاجو** ، ولكنه كان شاعرا ، قبل أن يكون روائيا ، فبدأ نشر قصائده سنة ١٩١٤ . وكان الكثيرون يعدونه أهم شاعر روسى فى العشرينات . وقد استطاع باسترناك أن يفلت من عمليات التطهير الستالينية فى الثلاثينات ، بفضل رضا ستالين الشخصى عنه . وقد كرس السنوات فيما بين ١٩٣٤ — ١٩٤٣ إلى الترجمة (فقام بترجمة شكسبير إلى الروسية) ؛ وعاد بعد الحرب إلى كتابة الشعر وبعض المؤلفات النثرية التى تدور حول ترجمته لحياته . وباسترناك من بين الشعراء الذين اتصلوا بالحركة المستقبلية ، ونبغ فى تأليف الشعر الغنائى الذى يتميز بالتصريع وباللعب بالعلاقات الكنائية بين الكلمات . وقد تكون هذه « النغمات الباسترناكية » التى يذكرها لوتمان هى « النغمات المستوحاة من تولستوى » التى نجدها فى **دكتور زيفاجو** وهى التعارض بين الحرب من جانب وبين الحياة « الطبيعية » فى إطار الأسرة والفن .

١٧ — (المؤلف) N.B. Gogol, Oeuvres Complètes, t. II, Moscou, 1937, p.13.

١٨ — كتب جوجول تاراس بولبا **Taras Bulba** سنة ١٨٣٥ ، وهى قصة ملحمية تنتمى إلى العصر الرومانسى ، وتشبه الروايات التاريخية التى ألفها ولتر سكوت . وتضرب هذه القصة جذورا عميقة فى التراث الروسى الفولكلورى ، فتقع أحداثها فى مسقط رأس جوجول فى مقاطعة الأوكرينيا ، ولكن الحقبة التاريخية التى تقدمها موغلة فى القدم ، فتدور القصة حول كفاح الأوكرينيين ضد الغزاة البولنديين . والقصة — التى تحمل اسم البطل — مليئة بالمغامرات البطولية وقصص الحب العنيف ، والمعارك والخيانة .

١٩ — (المؤلف) Gogol, Oeuvres Complètes, pp. 46, 62.

٢٠ — الزابوروج Zaporogues هم — فى قصة تاراس بولبا — مجموعة من الفرسان الكوساك الذين يتميزون بشجاعتهم ، وعنفهم ، وحبهم للحرية .

٢١ — بولتافا **Poltava** قصيدة سردية تاريخية كتبها ألكساندر بوشكين سنة ١٨٢٨ .

تعريف بكُتاب العدد

أحمد طاهر حسنين درس فى دار العلوم وحصل على درجة الدكتوراه من جامعة برنستون . يدرّس بقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة . نشر عدداً من المقالات والكتب حول علم اللغويات العربية ، الأدب العربى القديم والحديث ، ومن بين مؤلفاته **دور الشاميين المهاجرين إلى مصر فى النهضة الأدبية الحديثة** وبعض الكتب الدراسية لتعليم اللغة العربية .

ألكسندر دوتى يحاضر حول جماليات السينما فى جامعة إلينوى ، أوربانا بالولايات المتحدة . وقد قام بإجراء بحث مستفيض حول ألفريد هيتشكوك ويقوم الآن بتأليف كتاب حول نظام الاستوديو الأمريكى .

حازم شحاته درس فى الكلية الفنية العسكرية بالقاهرة ويعمل الآن بالصحافة فى مجال النقد الأدبى . نشر مقالات حول الأدب العربى المعاصر ، ويقوم الآن بإتمام كتاب حول الصفحة الشعرية فى الشعر العربى المعاصر .

حسن فتحى هو المهندس المصرى المعروف عالميا ، وهو أيضا مؤلف بعض الكتب القيمة حول الهندسة ومن بينها **العمارة من أجل الفقراء والبيت العربى فى المحيط الحضرى** .

سلمى سمر دملوجى مهندسة معمارية عراقية متخرجة من كلية العمارة التابعة للجمعية المعمارية (لندن) . درّست العمارة بالجامعات اللبنانية ونشرت دراسات حول العمارة والفنون الإسلامية . تعد الآن أطروحة حول العمارة اليمنية للحصول على درجة الدكتوراه من كلية الفنون الجميلة الملكية بلندن .

ساندرا نداف درست فى جامعة هارفرد ، وتدرّس حاليا فى قسم الأدب الانجليزى والمقارن بنفس الجامعة . وقد نشرت دراسات حول **ألف ليلة وليلة** .

سيزا قاسم دراز درّست الأدب بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وبجامعة القاهرة . نشرت عدداً من المقالات والكتب حول الأدب العربى والمقارن ، ومن بينها **بناء الرواية : دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ** ، **أنظمة العلامات : مدخل إلى السيميوطيقا** .

لسلى كروكسفورد ولد بالإسكندرية ودرس فى لندن وكيمبردج . درّس فى إيتون وكيمبردج وبعض الجامعات الأسبانية واليابانية والأمريكية . يحاضر الآن فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة حول الأدب الانجليزى والكتابة الإبداعية . وكتب رواية **نزوة سليمان** وبعض الدراسات النقدية . ويعد الآن روايته الثانية .

مايكل بيرد يدرّس الأدب الانجليزى بجامعة نورث داكوتا . ترجم إلى اللغة الانجليزية مختارات من الشعر العراقى واللبنانى . يعالج فى مقالاته جوانب متعددة من النظرية الأدبية ويتناول أيضا الأدبين العربى والفارسى وبصفة خاصة الكاتبين : صادق هدايت ، وخليل حاوى .

محمد شكرى كاتب مغربى حقق شهرة عالمية بعد نشر ترجمته الذاتية **الخبز الحافى** . وصدرت له أيضا مجموعة قصص قصيرة بعنوان **مجنون الورد** .

مدحت الجيار يدرّس الأدب العربى بجامعة الزقازيق . نشر عددا من المقالات والكتب حول الشعر العربى القديم والحديث والمسرح العربى ، ومن بين الكتب التى صدرت له :**الصورة فى شعر أبى القاسم الشابى** .

The Literary Role of Syrian Immigrants in Egypt and several text books on colloquial and literary Arabic.

Medhat al-Juyyar: teaches at the Department of Arabic Literature of the University of Zagazig, Egypt. He has written several articles and books on modern Arabic poetry, including *Imagery in the Poetry of Abu al-Qāsim al-Shābbī.*

Sandra Naddaff: was educated at Harvard. She presently teaches at the Department of English and Comparative Literature, Harvard. She has written and published on the *Arabian Nights.*

Hazem Shehata: was educated at the Military Technical College of Egypt. He is presently a journalist specializing in criticism. He has published articles on modern Arabic literature, and he is working presently on a book on the poetic page in modern Arabic poetry.

Notes on Contributors

Michael Beard: teaches English Literature at the University of North Dakota. He has translated Iraqi and Lebanese poetry into English. His publications cover different aspects of literary theory, Persian and Arabic Literatures, including Sadegh Hedayat and Khalīl Ḥawī.

Mohamed Choukri: Morrocan writer who became internationally known after the publication of his autobiography *For Bread Alone.* He is also the author of collections of short stories.

Leslie Croxford: was born in Alexandria and educated at London and Cambridge. He has taught at Eton, Cambridge and universities in Spain, Japan and the U.S. He presently teaches English literature and creative writing at the American University in Cairo. He is the author of a novel *Solomon's Folly* and critical articles. He is presently finishing his second novel.

S. Samar Damluji: Iraqi architect who was educated at the A.A. School of Architecture in London. She has taught at universities in Beirut and published on architecture and Islamic arts. She is presently working on her Ph. D. project on Yemeni architecture at the Royal College of Art in London.

Alexander Doty: teaches Film at the University of Illinois - Urbana, U.S.A. He has done extensive research on Alfred Hitchcock. He is presently writing on the American Studio System.

Ceza Kassem Draz: taught literature at the American University in Cairo and Cairo University. She has published several articles and books on Arabic and Comparative Literature, including *The Structure of Najīb Mahfūz's Trilogy, Introduction to Semiotics,* and *Flights of Fantasy,* a collection of modern Arabic short stories translated into English.

Hassan Fathy: internationally known Egyptian architect, author of influential works on architecture, including *Architecture for the Poor,* and *The Arab House in the Urban Setting.*

Ahmad Taher Hassanein: was educated at Cairo University and Princeton. He teaches at the Center of Arabic Studies, the American University in Cairo. He has published several articles and books on Arabic linguistics, classical and modern Arabic Literature, including

One of the things which I saw in Marseilles was a remarkable event called a *spectacle.* However it is not possible to understand this unless you see it with your own eyes. We will mention it again in our discussion of Paris.

We stayed in Marseilles for fifty days and then headed towards Paris.

NOTES

1. Ibrahim Abu-Lughod, *The Arab Rediscovery of Europe: A study in Cultural Encounters* (Princeton University Press, 1963), passim.
2. Edward Said, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978), p. 1.
3. See Abu-Lughod's discussion of al-Ṭahṭāwī and his work in *The Arab Rediscovery of Europe,* pp. 77-78 and passim.
4. Edward Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians,* ed. Edward Stanley Poole, 5th ed. (New York: Dover, 1973), p. 333.
5. Rifā'ah Rāfi' al-Ṭahṭāwī, *Takhlīs al-Ibrīz fī Talkhīs Bārīz,* Vol. II of *al-A'māl al-Kāmilah li-Rifā'ah Rāfi' al-Ṭahṭāwī,* ed. M. 'Amārah (Beirut: al-Mu'assasah al-'Arabīyah lil-Dirāsāt wal-Nashr, 1973), p. 55. This edition provides the text upon which the following translation is based.
6. This essay occupies pages 51-58 in the above-cited edition of *Takhlis al-Ibriz.* It occurs shortly after the work's introductory material regarding the nature of Muḥammad 'Alī's mission to France. Only the first of the two chapters is here translated.
7. Maḥmūd II, 29th sultan of the Ottoman Empire, who ruled from 1808-1839. The sheikh mentioned is Muḥammad Bayram II (1749-1831) and the work referred to is a long poem on the Ottoman Sultans which was completed by his grandson Muḥammad Bayram IV (1805-1861).
8. The author is Khalīl ibn Isḥāq, b. 1374.
9. The famous versification of Arabic grammar by Ibn Mālik (1203-1273).
10. al-'Aṭṭār, Ḥasan ibn Muḥammad, c. 1766-1830, Egyptian scholar and teacher of al-Ṭahṭāwī.
11. Ibn Sahl: al-Isrā'īlī al-Ishbīlī, Abū Isḥāq Ibrāhīm (c. 1212/1213-1251), Andalusian poet.
12. al-Ḥarīrī: Abū Muḥammad al-Qāsim ibn 'Alī ibn Muḥammad ibn 'Uthmān ibn al-Ḥarīrī al-Baṣrī (1054-1122), famous author of the *Maqāmāt.*
13. 'Abd Allāh Jacques Menou (1750-1810), French officer and former nobleman who succeeded General Kléber as general in chief in Egypt during the Napoleonic invasion.
14. Jean Baptiste Kléber (1753-1800), successor to Napoleon as general in chief in Egypt. Assassinated in 1800 by Sulaymān al-Ḥalabī.
15. Baron Silvestre de Sacy (1757-1838), foremost French Orientalist scholar and friend of al-Ṭahṭāwī.
16. *The Koran,* II, 55-59.

and said: "My son will never become a Christian. He will not disclaim his own religion for a false one." Her husband replied: "Every religion is true, for the aim is always the same--the doing of good deeds." His wife did not agree with this at all, however, so he said: "The Koran is clear on this point. You are a Muslim so you must believe the book of your Prophet." He then sent for one of the most learned scholars of the Arabic language, the Baron de Sacy,[15] who was truly well-versed in the Koran. Menou said to his wife: "Ask him about this matter." She did so and the Baron de Sacy replied:

> Truly, they who believe, those Jews and Christians and Sabians, whoever believes in God and the Last Judgement and good works--their reward waits for them with their Lord and they shall not be afraid.[16]

She was convinced by these words, so she allowed her son to be baptized. According to the story, the final result of the matter was that she too became a Christian and died an infidel.

> If Islam escaped you,
> Every other religion is unattainable
> Because it is an illusion.

One of the Egyptians I noticed in Marseilles was a man dressed like an European. His name was Muḥammad but he spoke in a non-Arab tongue, for he knew only a little Arabic. I asked him about his village in Egypt and he replied that he was from one of the noblest families in Asyut. His father was named Sayyid 'Abd al-Raḥīm, one of the greatest men in this town, and his mother was named something like Mas'ūdah. A French woman had taken him away when he was small, but he said that he had remained faithful to Islam and was familiar with its religious tenets: that there is one God, that Muḥammad is his Prophet, and that Allah is great. The curious thing is that after he spoke I knew that he was a well-born man for there was the true mark of the nobility of Asyut on his face. If his words were true, he would be one of the children of Sayyidī Ḥarīz ibn Sayyidī Abi al-Qāsim al-Ṭahṭāwī! The nobility of Tahta are descended from the children of Sayyidī Yahya ibn al-Qaṭb al-Rabānī Sayyidī Abi al-Qāsim. His third son was named Sayyidi 'Ali al-Baṣīr and his descendants are the people of the island of Shandawil. The reputation of Abi al-Qāsim is well-known to anyone who knows him, even though he was not mentioned by Sayyidī 'Abd al-Wahāb al-Sha'rānī in the social listings. Much of the nobility in the Ottoman countries trace their family name to the afore-mentioned Sayyidī Ḥarīz.

He saw the beauty of his image in the mirror and fell in love with it.
This is what happened to Jacob who pointed to the tattered cloak
Because, indeed, he had seen Joseph.

I shall complete this discussion in my description of Paris.

After we had been released from quarantine we were also occupied with learning how to cut the letters, i.e., learning how to spell the French language.

We found many Egyptian and Syrian Christians in Marseilles who had emigrated when the French left Egypt. They all dress in the French style. The presence of a Muslim who had left with the French was unusual; however, there had been some who had either died or converted to Christianity. May Allah save me from such a fate. This was especially true of the Georgian or Circassian slaves and women whom the French had taken at a young age. I found one old woman who had maintained her religion. Among the people who had converted was one called 'Abd al-'Āl. It is said that he was a client of the French in Egypt and one of Janissaries in their day, but when the French left Egypt he followed them. He had been a Muslim for about twenty-five years, but after emigrating, he converted to Christianity because he married a Christian woman. May Allah save me from this. He died a short time thereafter, but it is said that he was heard to cry on his death bed: "Give me your refuge, oh Prophet of Allah." Perhaps, then, he ended well and returned to Islam, for he apparently said:

Glory be to Allah. I am a Hanafi.
Allah is my lord and the son of Amina is my Prophet.

I have seen his two sons and one daughter who returned to Egypt. They too are Christians. One of them is now a teacher in the madrasah of Abū Za'bal.

I have been told a similar story about an army officer named Menou[13] who took charge in Egypt after General Kléber was killed.[14] This man superficially converted to Islam, took the name of 'Abd Allah, and married a woman from one of the noblest families of Rashid. When the French left Egypt, however, he wanted to return home, and he took his wife with him. Once home, he returned to Christianity and exchanged the turban for the hat. He stayed with his wife, however, who maintained her own religion for a while. When she gave birth to a child, her husband wanted her to baptize the child according to the Christian custom in order to make him a Christian. But his wife refused to comply

cafe. If someone wanted something, the waiter asked for it from the proprietress who ordered it to be brought to the customer. She noted the item in her notebook and then tore out a small piece of paper on which the price was written. She gave this slip of paper to the waiter who then presented it to the customer when he wanted to pay.

It is customary here to take one's coffee with sugar which is stirred into the coffee until it dissolves. We followed this custom. A coffee cup here is large and equals about four Egyptian cups. Tea cups are generally used rather than coffee cups.

The cafe also provided daily journals which were to be read in the cafe itself. The first time I visited this coffee shop, I thought that it was a bustling city because there were so many people there. If a group of people came in or went out, their reflection appeared on each of the mirrored walls, so that whether they were sitting, walking, or standing, their number seemed to increase. It seemed then that the cafe extended indefinitely, until I saw my own reflections in the mirrors and realized that the sense of roominess in the cafe was due to the properties of reflecting glass. The mirrors in Egypt simply double one's image. One of the poets appropriately said:

I covered the mirror's surface
Because I feared that I would see double.
I suffer enough when he is unique.
How much more would I suffer if he showed himself as two stars.

The European mirrors function as they do because there are several mirrors on each of the walls. The reason there are numerous reflections is because one image is reflected on all of the walls and in all of the corners. I have said:

He disappears before my very eyes leaving no trace except in my heart.
No word from him is heard.
If he appeared and gazed in the mirror
He would be like the reflection of many full moons.

According to our Sheikh al-Aṭṭār,[10] no one has expressed this theme more poetically than Ibn Sahl:[11]

I find in the mirror of my mind the sun of his image
Whose reflection sets me on fire.

And al-Ḥarīrī[12] said, portraying a handsome man holding a mirror:

went out, but our quarters were very spacious. There were large parks and wide paths for walking and strolling among the gardens.

From this establishment we drove in very nicely decorated carriages which run noisily throughout the day and night, to a house in the city. This house, however, was one of those carefully built pavilions with gardens and furnishings in the outskirts of the city. Here we waited for our departure for Paris. During our stay, we would go out for a few hours to amuse ourselves in the city and pass the time in certain cafes. French cafes do not serve as meeting-grounds for the riff-raff of the city. They are, in fact, gathering places for respectable people and are decorated with costly objects which indicate great wealth. Indeed, the prices in these cafes are very high, so that only men of fortune can afford to patronize them. There are other seemy cafes or taverns or hashish dens which the poor frequent.

I have already remarked that Alexandria resembles Marseilles. I might here mention, however, that there is a difference in the width of the streets and roads. The passageways in Marseilles are generally quite wide so as to allow several carriages to use the same road simultaneously.

All of the halls or galleries or great reception rooms here have large looking glasses attached to their inner walls, so that sometimes an entire wall is covered with mirrored glass giving the appearance of great splendor. We went into the city for the first time at mid-day and we passed the great mirrored shops which were crowded with lovely women. It is the custom of French women to expose the face, head, throat, and the area just below the throat, as well as the back of the head, the area just below that, and the area from the hand to the shoulder. It is also the custom of French women to buy and sell openly in rooms specially designated for women. Only men can engage in business activity, however.

We were delighted by the shops and cafes and the activity of such places. Among the first things we remarked were the curiosities of a great cafe which we had entered. We noticed its wonderful appearance and the way it was set up. The proprietress was a woman who was sitting in a large chair. In front of her was an inkwell, a plume pen, and a register. In another room at some distance from the customers was a place for making coffee, and between this place and the sitting area stood the young waiters. The sitting area was crowded with velvet-upholstered chairs and tables of fine mahogany with either black or variegated marble tops. All kinds of drinks and pastries were sold in this

he mentions astronomy and explains the sphericity and rotation of the earth. In essence, he says that the earth is round and that belief obliges neither its movement nor its stillness. This sheikh died in the 1226th year of the Prophet--May his followers receive the finest prayers and the purest peace. His grandson bore the same name and succeeded him.

The house in which we were quarantined was very roomy and solidly built with pavilions and gardens. We here became acquainted with the architectural principles of this country and the proficient landscaping skill of its people. For the most part, we noticed nothing but strange things, largely because we were attended by a number of Frenchmen whose language was unknown to us. There were numerous chairs on which to sit because the French disapprove of people sitting on a rug let alone directly on the floor. They set the tables for breakfast with white plates which were as smooth as cream, and in front of each plate they placed a glass, a knife, a fork, and a spoon. Upon each table were water pitchers and two containers, one for salt and the other for pepper, and around each table was one chair for each person. They brought out the cooked food and placed either one large serving dish or two platters on each table so that one person at the table might divide the food and serve the others. On each person's plate was placed something to be cut with the knife in front of him. Each person ate his food with his fork, not with his hand; the people here never eat with their hands nor with the fork or knife of another. They claim that it is neater and healthier not to do so.

Another thing we noticed about the Europeans is that they never eat off copper plates or even out of polished containers which are meant for cooking purposes. Instead, they use glazed dishes for eating. Their meals are divided into a number of separate courses and sometimes each course has many parts and is thereby extended. They begin their meal with soup, which is followed by meat and then by something from each of the different food groups such as vegetables and starches. Next comes the salad. Sometimes the plates are painted the same color as the food which is being served; for instance, the color of the salad plates might be green like the color of the salad itself. They finish up their meal by eating a piece of fruit, drinking an alcoholic beverage (in small amounts,) and finally taking coffee or tea. This is the general custom of rich and poor alike, although each adjusts it to suit his means. Whenever one finishes one course, he takes a clean plate for the next.

Each of us was given a bed. According to French custom, a person must sleep on something raised, which is why a bed was provided for each of us. We stayed in this place for eighteen days and never once

linguistic and cultural translation. In so doing, he creates that median category which allows for a fuller understanding not only of things seen for the first time, but of things seen time and time again.

An Extraction of Gold in a Summary of Paris

Essay Two: From our arrival in Marseilles to our arrival in Paris. This essay is composed of two chapters.[6]

We anchored off Marseilles, a French seaport, and left the ship in which we had been travelling. We then boarded a small boat and proceeded to the city's immigration office which served as the quarantine headquarters, for French custom requires that anyone coming from a foreign country must remain in quarantine before entering the city. We shall here report what certain western scholars have said about quarantine. According to one such respected scholar, a dispute about the permissibility versus the prohibition of quarantine took place between the learned Maliki sheikh, Muḥammad al-Mannā'ī of Tunis, a teacher in the Zaytūnah College, and the learned Hanafi mufti, Sheikh Muḥammad Bayram, the author of a number of books on traditions and logic. (He wrote the history of the Ottomans from their beginning to the time of the present-day sultan, Maḥmūd.[7]) The former spoke on behalf of the prohibition of quarantine; the latter on behalf of its permissibility, indeed, the neccessity of it. Bayram wrote a treatise on the subject and based his argument on the Koran and the Sunna, while al-Mannā'ī presented evidence for banning it in a treatise in which he argued that quarantine offered an escape from the will of God. A similar debate took place between these two men about whether the earth was round or flat. al-Mannā'ī held that it was flat; his opponent that it was round.

Among those Maghribi scholars who say that the earth is round and rotates is the learned Sheikh Mukhtār al-Kintāwī of Azaouad near Tombouctou. He is the author of a summary of the jurisprudence of Mālik similar to *The Text of Khalīl,*[8] and, in the field of grammar, similar to the *Alfiyyah* of Ibn Mālik.[9] He has also written works on literal and symbolic interpretation of, for example, the parts of the Koran recited during private worship (al-awrād),and some of the sixty parts of the Koran (al-aḥzāb), including those read by the Shadhlis on special occasions. He has authored as well a book entitled *The Entertainment* in which all the sciences are collected together. In this context

> It seemed then that the cafe extended indefinitely, *until I saw my own reflection in* the mirror... (emphasis mine)[5]

This moment of self-recognition is a crucial one in the text. In distinguishing his own image, in recognizing the potential strangeness of the self and familiarity of the other, al-Ṭahṭāwī diminishes the alienating power of the distant presences which the mirror gives back. No longer does the mirror serve solely as a device to maintain a threatening status of difference and otherness. Rather it becomes both a means by which the unfamiliar can be accommodated and ultimately assimilated, as well as a means by which the familiar can be re-discovered and re-presented. The mirror can reflect both subject and object.

It is significant that at this point in the text al-Ṭahṭāwī pauses to consider, rather digressively, the presence of reflecting surfaces in his own culture and that, in so doing, he switches from simple narrative into the poetic mode for which classical Arabic literature is particularly known. The poetic meditations on the status of mirrored reflection in Egypt which follow al-Ṭahṭāwī's descriptive prose serve not only to bring the passage to its rhetorical close, but, more importantly, emphatically assert the presence of an oriental tradition--both literary and epistemological--in a treatise which purports to speak solely of western distinction. The west does not finally stand, for al-Ṭahṭāwī, in a relation of absolute difference to the east. It presides not as a presence to be observed, to be reflected, to be described for its differential value. Rather it provides a locus of exchange, of mutual reflection, of interactive relationships between two seemingly oppositional forces. The representation of another culture does not become finally a means of distancing oneself from the other; it becomes instead a means of integration, of investigating the possibility of mirrored images between east and west.

It is, finally, as translation that al-Ṭahṭāwī's task of representing the west can be defined. Indeed, it is no accident of biographical history that al-Ṭahṭāwī assumed, a few years after his return from Paris, the role of director of the School of Translation in Cairo and became one of the primary figures in the translation movement which played so important a part in the Egyptian Renaissance. For al-Ṭahṭāwī ultimately distinguishes himself in this work as a mediator between two ever-changing though mutually exclusive semiotic codes. In transforming the visual aspect of the western world into the verbal aspect of the Islamic, in turning *spectacle* into text, in finding the common point of reference between the signs of both cultures, al-Ṭahṭāwī engages in an act of

> cept before the brick door, is (or was) a "mastabah, or raised seat, of stone or brick, two or three feet in height, and about the same in width, which is covered with matting; and there are similar seats in the interior, on two or three sides. The coffee-shops are most frequented in the afternoon and evening; but by few except persons of the lower orders, and tradesmen. The exterior mastabah is generally preferred. Each person brings with him his own tobacco and pipe. Coffee is served by the "kahwegee" (or attendant of the shop), at the price of five faddahs a cup, or ten for a little "bekneg"(or pot) of three or four cups. The kahwegee also keeps two or three nárgeelahs or sheeshehs, and gózehs, which latter are used for smoking both the tumbák (or Persian tobacco) and the hasheesh (or hemp); for hasheesh is sold at some coffee-shops. Musicians and story-tellers frequent some of the kahwehs; particularly on the evening of religious festivals.[4]

Lane's description of the cafes of Cairo establishes them as a thing apart, an institution specific to the culture in which they are found. They possess, textually speaking at least, no physical characteristic which suggest the possibility of comparison with their western counterparts; indeed, the Arabic terminology which is necessary to describe the scene can, at best, be only parenthetically translated. In short, Lane, as cultural portraitist, maintains his stance as detached observer, writes about the Orient as a thing which can be known, but in which he can never know himself or his own culture. In bringing Egyptian culture to light, Lane deliberately hides himself. In holding up the mirror to reflect Egyptian society, he covers, to use an image of which al-Ṭahṭāwī is fond, one half of the mirror's surface.

It is precisely in its manipulation of mirrors as both a narrative and descriptive device that al-Ṭahṭāwī's text epistemologically and rhetorically distinguishes itself from Lane's. al-Ṭahṭāwī remarks on the French use of mirrors as a decorative device once in passing before he focuses particularly on their presence in French cafes, and it is, importantly, their ability to enlarge, to aggrandize, that he initially emphasizes:

> The first time I visited this coffee shop, I thought it was a bustling city because there so many people there. If a group of people came in or went out, their reflections appeared on each of the mirrored walls, so that whether they were sitting, walking, or standing, their number seemed to increase.

observed during his five year stay in Paris (1826-1831). It is the first and undoubtedly the finest Arabic text of its kind written by one of the first and most influential Egyptians to travel to Europe in the nineteenth century. Its interest lies not solely in its status as an ethnographic study of "a strange land with strange customs,"[3] in the description of the social, political, and intellectual behavior of the French, but, a compromise between east and west, of the possibility of forging a harmonious relation between equal, if different, parts.

al-Ṭahṭāwī's text shuttles between these two poles, between *al-bilād al-gharbiyyah,* the western world, and *al-bilād al-islāmiyyah,* the Islamic world. Indeed, it is worth observing that each segment of the introductory chapter translated below is premised upon a play of oppositions. From the opening debate regarding the benefit of quarantine to the closing discussions concerning the tension between Christianity and Islam, the text works through a varying series of oppositions between secular and religious, between intellectual supremacy and spiritual integrity, ultimately between east and west. The sense of difference between the two cultures remains intact throughout the text; the sense of distance, of otherness, of wonder at and, often, admiration of the ways of a land radically different from the author's own, impels the text. It is not surprising, then, that the question of how one presents and represents the other provides the hidden center around which the discussion revolves.

The description of the cafe which occurs midway through the chapter metaphorically suggests this question. As a piece of extended, seemingly objective description, this part of the text is unsurpassed in its realist portrayal of a bustling cafe in Marseilles. Behind the description, however, stands a kind of visual intertext provided by the cafe's eastern counterpart, an implicit model against which the French cafe is measured. Indeed, it is significant that the most extended moment of narrative description in the text is concerned with an institution which the west shares with the east. It is perhaps equally significant that Edward Lane, in *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), a work which was written at approximately the same time as al-Ṭahṭāwī's and which curiously mirrors it in its concern with cultural alterity, repeats al-Ṭahṭāwī's cafe description with the necessary difference:

> Cairo contains above a thousand "kahwehs," or coffee-shops. The kahweh is, generally speaking, a small apartment, whose front, which is towards the street, is of open wooden work, in the form of arches. Along the front, ex-

Mirrored Images: Rifā'ah al-Ṭahṭāwī and the West

Introduction and Translation

Sandra Naddaf

Car l'autre est à découvrir.
La chose est digne d'étonnement...
· Tzvetan Todorov

It has often been remarked that the Napoleonic invasion of Egypt in 1798 opened the first channels of communication between the European west and the Arab east since the Crusades, and in so doing, inaugurated the great age of Orientalism. The establishment of the Institut d'Egypte, the scholarship of Silvestre de Sacy, the development of the *voyage en orient* as a literary genre--all pay tribute to the enforced contact of two radically different cultures, and acknowledge in particular the dominance of western interest in the Orient as a place to be known. What has been less often remarked, however, is that such contact necessitated an exchange of interest and knowledge;[1] that, although the west came to the east as the dominant power, the east, in its turn, reciprocated the interest, sought to know the west despite its capacity as aggressor. If, as Edward Said states in *Orientalism,* the Orient provided for the west one of the most profound and deep-rooted images of the other,[2] the inverse can be argued to be true. The Orient discovered, or more accurately, re-discovered the west, turned to it as that distant other against which it might measure itself.

The accounts of this process of discovery are regrettably few. Whereas the Orientalists determined their very field by the proliferation of texts which attempt to describe, to situate; ultimately to assimilate the Orient, there are few texts which chart the reverse process, which detail the journey by which the east came to both physical and psychological terms with the west. The text which follows is part of the most significant exception. Rifā'ah Rāfi' al-Ṭahṭāwī (1801-1873) was sent as director of one of Muḥammad 'Alī's first scientific missions to the west. *Takhlīṣ al-Ibrīz fī Talkhīṣ Bārīz (An Extraction of Gold in a Summary of Paris,* known also as *al-Riḥlah, The Journey)* is al-Ṭahṭāwī's account of the manners and customs of the French as

ing corridor, which joins the vestibule with the courtyard. It creates the succession.

Damluji : So that architecture becomes the interplay and articulation of spaces and is equally evident both in the design of individual housing or buildings and in traditional Arab town-planning?

Fathy : Absolutely. In architecture we deal with the rooms as units in a system, which is the building. At the same time we deal with the buildings themselves as units in a system, which is the city. If you have to put together a group of houses in the street, there is an infinitude of possibilities for arranging these houses, for composing the space of the street.

When you have on one side of the street the harmonious play of silhouettes, forms and textures as each building is looked at in succession, if it is aesthetically harmonious, then it is like a melody. And when you have another melody opposite in the facing row of houses, our alternative response to the one and the other is like counterpoint.

Or we could say that our vision is like a billiard ball, caroming from one side to the other and ending up in the pocket. Then you are excited.

Damluji : This interplay of spaces, musicality, succession and transition weaves a specific cultural identity, which is reflected in the buildings. How is it realized?

Fathy : The eye goes from one nodal to the other, from one side to the other. If you enter an old street like Shāri^{c} Saliba, which goes between Ibn Tulun and Sultan Hassan, you have closed vistas with successive nodal points--a minaret here, a house there, another building here or another minaret there--the occurrence of which comes harmoniously. The eye moves from right to left as we walk along, we have counterpoint, and you say, "Ah, voilà!" You feel that it is intentional, that it is not haphazard, that it has been deliberately created.

Damluji : The experience of walking down those streets trains the eye to be expectant. When the eye moves slowly, as one walks from one corner to another, it is waiting with expectation, surprised by each interruption and variation.

Fathy : From one nodal point to the next: it is like a movement in a sonata, and you have the succession of the musical movements in the street as you walk.

To understand the value of this experience only imagine that the same street offered the same houses repeated in a straight line, what expectation would you have? You would have nothing.

feeling in each is different. In the Arab house you have the courtyard, which is a little piece of the infinite space, the sky, which man has cut out to his own proportion, in harmony with his size and to satisfy his feeling of privacy, his wish for intimacy. And whether it's a large house or a small house, the courtyard provides the private piece of sky which belongs to man who lives there.

Damluji : It represents a private piece of sky, a private portion of water in its fountain, and of earth in its trees or plants. Isn't the courtyard the private piece of the "outside" i.e. the exterior made intimate and domesticated?

Fathy : When we are "outside", we are lost in interstellar space, but when you have a floor and four walls and a ceiling they enclose a private space. When the desert dweller became sedentary, he preserved his contact with the sky through the design concept of the courtyard house, as can be seen in the houses of Fostat, Iraq, and North Africa. And later on, with the development of urbanization he transposed the concept of the courtyard and the *īwān* into the *qāᶜa* with the *durqāᶜa* and *īwāns* off it. He made the *durqāᶜa* higher and with a roof, symbolizing the sky, i.e. its dome, as if it were a covered courtyard.

These are musical compositions available to you when you want to play with the feelings--different feelings so not just to have intimacy alone and *finito*. You have to have intimacy but without either limiting or losing the feeling of space and without creating the feeling of being imprisoned.

Damluji : There is also the concept of "transition", from the exterior to the interior. Isn't that also an important factor in design?

Fathy : Of course. The transition from one space to the other is very important, because of our expectations.

Damluji : This reminds me of when you used to discuss the plan of the Sultan Hassan mosque. You would point out the entrance, which leads from the street to the vestibule and then into the *majāz,* the long, narrow, dark corridor which opens onto the vast courtyard of the mosque. So that, in effect, the contrast between darkness and light and the transition from the public street outside to the private interior of the mosque is realized by the *majāz,* which creates this interlude in space. Although the private interior in this case is a large court, it is extremely secluded within the mosque's private space.

Fathy : The feeling of separation between the profane space of the street and the sacred part of the mosque's interior is effected by this meander-

Fathy : Of course. When you walk in a *ḥara* * it is intimate. Children play and people meet, and the relationship between them is different from when you have a large street--what you call a Boulevard--where you have cars and where people don't meet.

Damluji : Hassan Bey, can we say that traditional Arab architecture is an architecture that expresses the poetics of space, providing a feeling of domesticated space, as you put it, in both architecture and town-planning, which is actually lacking or absent in contemporary architecture?

Fathy : This is what I was trying to say in my paper: "Cairo of the Future"**; we have to return this feeling of belonging to the space that surrounds us.

Damluji: Do you mean the intimate space that results from the planning or interplay of exteriority and interiority?

Fathy : You have certain spaces which are both large and intimate. If you are at a football field, for example, you have an amphitheatre and all the people are concentrating on the sport, that is to say, they are together, they belong together, and the result is amusing, like harmony, a kind of music. The space is large and is not in itself intimate, but there is intimacy here because all the people are sharing the same feeling, even if their allegiances are opposed, some for one team and some for the other. At least you have everyone's attention drawn to the football players and the match.

So you see, in these different kinds of spaces, whether the bedroom, living room or a football field, you have different feelings, but in each case it is a question of combining intimacy with space without losing the sense of belonging to the space you are in.

Damluji : Bachelard wrote: "often it is from the very fact of concentration in the most restricted intimate space that the dialectics of inside and outside draws its strength."*** How is intimacy effected by the interplay of the outside and inside, by the combination, for example, of exterior space with interior space, as in the Arab house with a courtyard?

Fathy : The outside differs from the inside, whether the outside is the sky above, or, at ground level, the desert or a street or a square, the

* *ḥara* is a street (usually a dead end) in a popular neighborhood.

** "Cairo of the Future", a paper presented to the Agha Khan Architectural Award Seminar devoted to "The Expanding Metropolis: Coping with the Urban Growth of Cairo" (Cairo, November 1984).

*** Bachelard, *Poetics of Space,* p. 229

The ceilings of a modern theatre get higher and higher as you go in. The ceiling of the porch is low, the vestibule's is a little higher, the lobby's is even higher and the main hall's is the highest. But when you enter an ancient Egyptian temple you go from high to low. The ceiling gets lower as you proceed while the rooms get smaller, until you come at last to the sanctuary, which is the smallest space and where you have the statue of the Deity. So in such a building you have concentration, you are concentrating.

These are the kinds of feelings you must have when you are designing, expectations that you feel but you do not necessarily think about as they were something visible. They are in the back of the mind, I mean to say.

Another point, of course, is the absolute and the relative. If you have both a small theatre and a large theatre in the same building, for example, they demand different spaces in the kind of succession I just described.

Intimacy needs small spaces, like in a bedroom, while in the living room you have a larger space, because you meet people there, different people, and the intimacy is reduced. And when you go outside, you lose intimacy altogether. So that a space itself can either evoke intimacy or, at the opposite extreme, a loss of intimacy amounting to anonymity.

Damluji : I have noticed a feature in the design of all the bedrooms in your plans: the bedroom space is large, but you create corners of intimacy with the *īwāns*. The feeling is not of a large dispersed space but of a space that has simply been composed of a smaller separate, more intimate spaces brought together to form a single larger unit.

Fathy : Yes. You have the beds in those small *īwāns*. Naturally, when a bedroom is an alcove, small and completely closed in, it becomes dull and you feel imprisoned within. But if you use a *dūrqāᶜa* * or the principle of the *dūrqāᶜa*--a large space with the *īwāns* off it, where you can sit and look onto the larger space--you have intimacy and at the same time the feeling of space, which is pleasant. It is a question of domesticating space, in this instance a large space.

Damluji : Doesn't the concept of intimacy apply not only to interior architectural space, but to town-planning as well?

---

* *durqaᶜa* is the central unit of a qaᶜa (reception hall) usually with a recessed floor, a high ceiling and a fountain in the middle.

the eye doesn't perceive a line instantaneously but point by point, sending the experience to the brain where the line is conceived as in music, when you have a melody you hear it note by note and you send the experience to the brain through the ear, where we conceive the melody.

If the lines of the intersection of the walls that enclose the space are harmonious, then the space is pleasing, as in the Arab *qa^{c}a**, where we have the dimensions (length, width and height) ruled by phi ϕ, the Golden Section, and pi π. In contrast, if the dimensions are hectic then the felt space is disagreeable and disturbing, like the lobbies of modern hotels, which are very large, long and have very low ceilings. The space is not harmonious and you feel that you want to push the ceiling upwards, but that it keeps coming down. You feel like Sisyphus endlessly carrying the stone to the top of the mountain.

Damluji : You always define architecture as "the space within the walls and not the walls." Doesn't this definition mean that when designing or planning you are primarily concerned with the quality of space and composition? In essence, aren't you concerned with the poetics of space?

Fathy : Yes. Suppose you take a simple example, a theatre. You have the porch outside, which is only an arcade. You leave your car and enter the vestibule, where you have a cloak-room and where you don't stay long. But then you enter the lobby. And in the lobby, because one arrives before the action starts, you see friends and talk to one another and it must therefore be larger in space, and of a certain form. You have thus proceeded from the porch, to the vestibule, to the lobby. Then you go to the hall itself, where everybody is seated. In each of these successive spaces you have had expectations as to what the size will be. The main hall takes in everybody, seated, not standing or walking and you thus have particular expectations here, expectations not only as to the size and the height, but also as to the decoration. In the lobby again at the entr'acte, two thirds of the audience have left their seats in the hall and reappeared, you see friends again and talk to them because the entr'acte takes ten minutes.

Such are the expectations we have in a theatre, the feelings by which we can judge a theatre. And what that means is that as you design a theatre, you are aware of these expectations.

* *qa^{c}a* is a large reception hall formed by a central unit (dūrqā^{c}a) with a high ceiling (sometimes covered by a dome), flanked by two *īwāns* which are slightly raised and covered by a flat ceiling.

parallels between his works and Bachelard's analysis. "The poetics of space" I said, "How can we discuss the subject?"

"The musicality of space", he replied at once. "It is a very important subject. When I think of the poetics of space, I see Venice, Fez or Isphahan."

In the following dialogue, held with him in the fall of 1984, Hassan Fathy describes the meaning of space, felt space and built space, as implied in architecture, which he defines as: "the space between the walls, and not the walls." But perhaps he is simply elaborating on the Goethean description of architecture as "frozen music"*. For he believes in architecture as space, so woven and composed that one can listen and hear melody, and in town-planning as the creation of a sonata.

Damluji : Hassan Bey, can we discuss "the poetics of space" in architecture?

Fathy : In discussing the musicality of space there are three factors to be considered: melody, harmony and counterpoint. The ensemble of notes simultaneously gives harmony and if both are played comprehensively they can give us a sonata. The expectations and surprises we experience in moving from one melody of a sonata to another are also experienced when we move from one building to another in a town: each building is a melody. Surprise contrasts with expectation. There is teasing: the composer gives you something different from what you expected there should be, which may sound dissonant at first, but which he ultimately resolves, until it becomes pleasing.

In discussing *space* we must differentiate between interstellar and enclosed space. Exterior or interstellar space cannot be felt, because it expands to infinity. To be felt, it has to be cut out and enclosed within walls. If this enclosed space is spherical there is not much for me to feel; it does not give me much to judge, since in a spherical shell my eyes go round and round without my knowing where I started and ended my looking within a circle. But if space is cubical, with plane surfaces like the walls, roof and floor of a room, the eye will go to and fro, up and down focusing along the lines of intersection of the planes that enclose the space, and the character of the space will be defined. Physiologically

* Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden ...
Wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne.

Goethe, Gespräche mit Eckermann, 23, March 1829

To my mind, architecture is like the shell of a snail, the soft part secreting calcium carbonates, and by natural forces making the form by movement and surface tension.

Hassan Fathy *

.... Everything that has form has a shell ontogenesis, and life's principal effort is to make shells.... The function constructs its form from old models, and life, although only partial, constructs its abode the way the shell-fish constructs its shell.

Gaston Bachelard**

Hassan Fathy has not read Gaston Bachelard's *Poetics of Space*. But whoever knows Hassan Fathy -- the artist who sculpts harmonious spaces out of walls, vaulted roofs, and domes, who creates a triumphant interplay of the intimate and enclosed with the overt and exposed of interior with exterior, or of the vast and lit with the narrow and dark; the architect who domesticates space in *īwāns*,*** alcoves, steps and levels, or variegates it in patios and courts, where *mashrabiyya* lattice-works screen out the sun and fountains bring in water; the man, who repeats the phrase from St. Exupery's *Citadelle*, "the house of my father, where each step has a meaning," as a definition of what architectural design is expected to realize out of space -- whoever knows Hassan Fathy and his work knows that he has not only anticipated much of Bachelard's definition of the poetics of space in his beliefs, but has embodied the poetics of space in architecture.

It is therefore by no coincidence that in an article on Bachelard's writings in a Lebanese weekly *(Beirut al-Masā')*, published in 1982, a photo of one of H. Fathy's houses was used as the only illustration to the text, without any identifying caption, as if that architecture naturally illustrated Bachelard's theory and analysis of space: its poetics, expression and reflections.

When I suggested to Hassan Fathy that I interview him on his interpretation of the poetics of space, I indicated my own interest in drawing

---

* "Hassan Fathy Speaks" in Renata Holod, ed. *Architecture and Community Building in the Islamic World Today* (Published for the Aga Khan Award for Architecture by Aperture, a division of Silver Mountain Foundation, Inc.: Middleton, N.Y., 1983), pp. 241-245, p. 242.

** Bachelard, *Poetics of Space*, pp. 112-113.

*** *iwan* is a hall or a niche (generally vaulted), walled on three sides and opening directly to a larger unit (such as a courtyard or a room).

ON THE POETICS OF SPACE:

Introduction

S. Samar Damluji

But if we "listen" to the design of things, we encounter an angle, a trap detains the dreamer ....

Gaston Bachelard *

مشتاق : لن أنسى ما عشت بذى المشربية وكأن زخرفها نغم ينبعث عن أوتار المزهر .

نديم : أصغ أو ليس ما تسمع موسيقى ؟

مشتاق : عجبا كنت أحسب هذا البيت الذى يخيم عليه السكون غير مسكون .
أشعر كأنها موسيقى ولا مشربية أو مشربية ولا موسيقى .

من مسرحية المشربية لحسن فتحى ،
مخطوطة قيد النشر

(Mushtaq : I shan't forget what I have experienced in this *mashrabiyya*.
Its decoration is like a melody struck on strings of a lute.
Nadim : Listen, is not what you hear music?
Mushtaq : Strange, I used to think that this house, which seemed dominated by silence, was uninhabited. It's as if I were sensing music, not *mashrabiyya*, or *mashrabiyya* and not music.)

Hassan Fathy **

* Gaston Bachelard, *Poetics of Space,* trans. by Maria Jolas (New York: Orion Press, 1964), p. 144.

** This epigraph is drawn from Hassan Fathy's play *Al-Mashrabiyya,* an unpublished manuscript written in 1942, and forthcoming as a publication of the Institute of Arab Research, Beirut. The title, sometimes rendered in English as 'moucharaby', refers to a projecting oriel window with lattice work enclosure, typical of Arab houses.

Merit for the Republic (1967), State Prize for Distinguished Achievement (1969), Agha Khan Award of Architecture in the Spirit of Islam (1980), Sir Robert Matthew Prize for Architecture (1981), and Honorary Doctorates from the Academy of Art of Egypt, University of Lausanne and the American University in Cairo.

On the Poetics of Space
Interview with
Engineer Hassan Fathy

S. Samar Damluji

This interview was conducted by the Iraqi Architect S. Samar Damluji for *ALIF* in the fall of 1984. Ms. Damluji's association with Architect Fathy goes back to the mid seventies when she studied and worked with him.

Architect Hassan Fathy is an internationally known figure. Born in 1900, he received his B.Sc. in Architecture from Cairo University in 1925. He then embarked on a long and rich career of teaching at the College of Fine Arts in Cairo where he chaired the department of architecture for several years. He has also served as housing consultant to the United Nations for Saudi Arabia and for refugee affairs. Besides initiating and advising numerous projects for the Egyptian Ministry of Scientific Research, Architect Fathy's contributions on the international level included comprehensive planning and design of rural and urban housing projects in Iraq, Oman, Pakistan, and several African countries. He also headed a team of architects which designed an educational center and community in New Mexico now under construction for an international Islamic Foundation as a demonstration of Islamic architecture using simple methods and materials suited to the local conditions. His Gourna village in Upper Egypt earned him a State Prize and the project has been used in the curriculum of the Athens Institute of Technology and the University of Arizona, among others.

His publications include his classic *Architecture for the Poor* (University of Chicago Press, 1973), *The Arab House in the Urban Setting* ("Carreras Arab Lectures of the University of Essex," London: Longman, 1970), and an Arabic play *Al-Mashrabiyya* (forthcoming).

He was awarded a number of prizes and distinctions including The Fine Arts Prize and Gold Medal (1959), Fine Arts National Prize and

حول جماليات الفضاء

مقابلة مع المهندس حسن فتحي

أجرت الحوار : سلمى سمر دملوجي

حقق المهندس حسن فتحي (من مواليد ١٩٠٠) شهرة عالمية بفضل إنجازاته الهامة فى نطاق فلسفة العمارة الإسلامية . وقد قام بتصميم العديد من مشاريع التعمير الريفى والمدنى فى مصر والعراق وعُمان وباكستان وعدد من الدول الأفريقية . وقد رأس فريقا من المهندسين صمموا مركزا تربويا وقرية ، تقوم مؤسسة إسلامية عالية بتشييدهما فى نيومكسيكو ويرتكز هذا التصميم على فلسفة عرف بها حسن فتحى وتستوحى تطبيق روح العمارة الإسلامية من لجوء إلى الطرق البدائية فى التشييد واستغلال المواد الملائمة للظروف المحيطة . ويظل تصميمه لقرية القرنة مشروعا رائدا فى إطار العمارة .

ومن بين مؤلفات حسن فتحى كتابه المشهور **العمارة من أجل الفقراء** (١٩٧٣) ، **والبيت العربى فى المحيط الحضرى** (١٩٧٠) ، ومسرحية **المشربية** (تحت الطبع)

ويمكن أن نعرف حسن فتحى بأنه الفنان الذى نحت فضاءات متناغمة من الجدران والعقود والقباب وأبدع تفاعلا خلاقا بين المكان الأليف بحميميته والمكان الشاسع بانطلاقه ، بين الداخلى والخارجى ، بين المترامى المضيء والضيق الظليل : حسن فتحى هو المهندس الذى استأنس الفضاء فحوله إلى إيوانات ومخادع ودرجات ومستويات ، او أطلق سراحه فى شكل فناءات وساحات حيث تحجب المشربيات أشعة الشمس وتنساب مياه الفسقيات .

يقول حسن فتحى عندما سئل عن جماليات المكان :

- موسيقية الفضاء ... إنه موضوع هام للغاية . عندما أفكر فى جماليات المكان أرى البندقية ، فاس ، اصفهان ..
- عندما نناقش مفهوم الفضاء لابد أن نميز بين الفضاء الكونى والفضاء المغلق . لا نستطيع أن نختبر الفضاء الخارجى أو الكونى حيث إنه يمتد إلى ما لا نهاية ، فلكى نختبر الفضاء لا بد أن نستقطعه أو نحصره داخل جدران ... وإذا كانت خطوط تقاطع الجدران متناسقة يصبح الفضاء أليفا مريحا كما هو الحال بالنسبة للقاعة العربية ...
- يختلف الفضاء الخارجى عن الفضاء الداخلى وبالتالى يختلف إدراكهما .. ففى الدار العربية نجد الفناء، وهو جزء صغير من الفضاء اللانهائى : جزء من السماء استقطعه الإنسان ليتلاءم مع حجمه ، ولكى يرضى حاجته للخلوة ...
- إن المرحلة الانتقالية من فضاء إلى فضاء هامة جدا بسبب التوقعات التى تثيرها هذه المرحلة فى النفس ...

7. Abdullah Yusuf Ali, trans., *The Holy Qur'an: Text, Translation and Commentary* (Washington, D.C.: The American International Printing Co., 1946).

8. Cited in Nicholson, *The Literary History of the Arabs* (Cambridge: The University Press, 1967) rpt. 1907, pp. 77-78.

9. I deal with this issue at greater length in a forthcoming essay, "Singing in Darkness."

10. Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*, trans. Franz Rosenthal (New York: Pantheon, 1958), vol. 3, p. 392. I am not perfectly happy with the term "will" which I have been using in this passage. It has been suggested to me that this feature of Islamic poetry might fall under the category of performative utterances, speech-acts whose function is less to describe an event than to be the event described. "Thus, for example, the sentence 'I declare war' is *itself* the act of declaring war, whereas 'I kill the enemy' is only a *report* of the act of killing the enemy" (Barbara Johnson paraphrasing J.L. Austin in "Poetry and Peformative Language," *Yale French Studies* 54 (1977): 140-58, 144).

11. Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah,* vol 3, p. 373.

12. Preface to *The Gulistan or, Rose Garden,* trans. Francis Gladwin (Boston: Ticknor and Fields, 1865), p. xi. Note that when Emerson contrives an image to tie the style to the soil it is consciously whimsical, willed– rather in the style of Islamic writing.

13. Àndras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 32.

14. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages,* trans. Willard Trask (New York: Harper and Row, 1953), pp. 340-47.

15. Trans. A.J. Arberry in *Arabic Poetry: A Primer for Students* (Cambridge: The University Press, 1962), p. 126.

16. George Lukacs, *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature,* trans. Anna Bostock (Cambridge: The M.I.T. Press, 1971), p. 29.

17. Persian text in A.J. Arberry, ed., *Fifty Poems of Hāfiz* (Cambridge: The University Press, 1962), p. 74.

18. *The First Book of the Ḥadīqatu l-Ḥaqīqat or the Enclosed Garden of Truth of the Ḥakīm Abū'l - Majd Majdūd Sanā'ī of Ghazna,* ed. and trans. Major J. Stephenson (New York: Samuel Weiser, n.d. (1968), rpt. 1908), p. 149.

19. A.J., Arberry, "Orient Pearls at Random Strung," *BSOAS* 11 (1943-46): 699-712.

20. In *S/Z,* trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974).

of Islamic poetry as a series of genres for which the absence of an ending is canonical. (The beginning of a poem is etymologically its "rising", *maṭla'* the ending is, unsymmetrically, not its setting but its "cutting off," *maqṭa'*.)

If we stop with that observation it is because with the example of Hafez we reach a point of greatest discrepancy between our subject and the way we have been taught in the West to read poetry. And yet the anonymous, allusive voice we learn to hear in Hafez has something strangely familiar in it too, familiarly modern, almost like the voice-- or lack of it-- which Barthes teaches us to perceive in Balzac's *Sarrasine.*[20] I wonder if what I have been tracing is a moment in which one literary history is curving to meet another, or where the contemporary history of reading is making itself ready to read Middle Eastern texts. I feel, as I often do when I discuss the Middle East in my role as a western observer mysteriously licensed to totalize, that I am immersed in a discourse which wants me to advertise something-- to end with a plea for the study of Arabic or for a new method of transcription. I always give in. Islamic literature does seem to teach us something, and the lesson is to greet with suspicion the metaphor of organic form which we have grown up with. The poem's boundary is less a sacred membrane than we imagine, and the image of the poem as an organic form, like the concept "creativity," is simply one of many metaphors.

NOTES

1. "Art" *Essays: First Series*, in *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Alfred R. Ferguson and Jean Ferguson Carr (Cambridge: Belknap Press, 1979), pp. 209-18, 211-12.

2. Later collected in *The Fate of Reading* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), pp. 101-113.

3. For Arabic literature I recommend Gustave E. von Grunebaum's essay "Self-Expression: Literature and History" in *Medieval Islam: A Study in Cultural Orientation* (Chicago: University of Chicago Press, 1946), pp. 258-93; a comparable view of Persian poetry can be found in G.M. Wickens' "The Frozen Periphery of Allusion in Classical Persian Literature," *Literature East and West* 18.2-4 (March, 1974): 171-90.

4. Described in Michel Butor, *Le Génie du lieu* (Paris: Bernard Grasset, 1958), pp. 173-74.

5. Wilfred Cantwell Smith, "The True Meaning of Scripture: An Empirical Historian's Nonreductionist Interpretation of the Qur'ān," *International Journal of Middle East Studies* 11.4 (July, 1980): 487-505, 490.

6. I am assuming the reader's familiarity with Erich Auerbach's "Odysseus's Scar," in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953), pp. 3-23.

shells: the first husk is bitter, the second like the skin of a snake when it is shed, the third like thin yellow silk. The fourth is the meat itself, and the fifth is *khāne-ye to,* "your true home," so that inside and outside change places, paradoxically.[18] Elsewhere in the same poem the Koran is the rope used to pull Joseph out of the pit (p. 155), a tower which runs the water wheel of faith (p. 147), in one passage a garden (a walled garden like the poem Sana'i is writing) or a women hiding herself under veils (p. 147). We might argue for a restlessness of signifiers which refers us back to the Sufi mistrust of calcified, univalent language, and accordingly the prevailing analogy, if I may judge without having counted, subjectively, is something within walls, something like reality behind veils, something elusive and without presence, or with presence drastically deferred. (Thus in one surprising image the voice of the *qāri'* is a veil between us and the Koran he recites). But at the same time the Koran is infinitely available in the form of fragments which circulate through daily speech in the form of prayers and invocations, quotations and allusions at every level of distancing and irony, from straightforward epigraph to parody. The paradox of those two Koranic attributes is the paradox of writing (this is by now the commonplace of criticism in the wake of Derrida), and it is the second of these two attributes which generate my concluding remark.

If there is a formal quality which the Koran most conspicuously shares with the poets who write in its wake it is the (for us) surprisingly self-sufficiency of its parts. The commonplace that in the Middle East conversation is more open to the quotation of poetry or to Koranic citation is more than a sociological observation; it is a comment on the style of Islamic poetry. The gap between one *bayt* and the next which reaches its peak in Hafez displays, as we have said, the individual act of creation as an act of will, but (again paradoxically) it makes the individual verse available to memorization, free for communal use, portable. The function of a great line of poetry is less to circulate thematic nutrients to an organic whole than to crumble from its textual setting, to imbed itself in the common language, to live another life in the form of maxims, to define the body of opinion which Barthes called the *doxa.* And lines also migrate into other poems. A.J. Arberry has shown, in a seminal article on Hafez's third ode, that phrase after phrase of that quintessentially Hafezian statement is the slightest reworking of lines from the *ghazals* of his immediate predecessor Saadi.[19] It is a neutral mode of citation: at least to the modern eye there is no trace of irony, and it is my suspicion that this migration of lines, or endless interpenetration of one famous poem by another goes on more or less unnoticed throughout classical Islamic history. We might almost speak

cycle and the divine. Similarly the insistent focus on paradox is a way for poetry to declare itself free of naive referentiality. In Arabic Ibn al-Fāriḍ's use of these yoked categories of imagery remains distinctive, but in Persian at about the same period the same language of paradox was rapidly becoming the accepted language of poetry.

With that reversal the history of forms in Islamic literature could be said to be substantially over, but with the basic patterns we have listed, it persists as a living tradition-- if the notion of a tradition which "lives" is a metaphor worth preserving-- down to the period of westernization. The limited stock of genres, wine-song and Sufi wine-song, coexists and at the height of classical Persian literature mingles so completely that in Hafez (fourteenth century) it seems almost beyond conjecture at times whether we are reading wine-songs or Sufi parodies of them. They seem to occupy a realm in which the question is beyond posing. Hafez seems for many reasons a nodal point in our subject, not simply because Islamic poetry reaches a kind of still point with him, but because the poet who represents the subtlest moment of the Islamic lyric has for a pen-name the title for someone who has memorized the Koran. "I've never seen a poem so beautiful, Hafez," he says to himself at the close of one short lyric, "I swear it by the Koran you have within your breast."[17]

This returns us to our original question: is there an analogy for influence which will account for the peculiar renewable power the Koran exerts, as a model of energy and eloquence, a work without visible organization or sequence? We speak of it as a model, but since its style is famously inimitable we might as logically call it an anti-model, a stamp which leaves its image in reverse. An image of the Koran as a strainer or grader, screening the kinds of texts which will continue in its presence, helps to explain the slenderness of Islamic narrative tradition, but it does not help us with the survival of the *qaṣīda*. Portrayals of the Koran within the Islamic world tend to be personal, figurative and various in ways that are illuminating for the western observer. It is never, to my recollection, a "monument." The Beatrice-figure to whom Ibn 'Arabi addressed his erotic poems, the *Turjumān al-ashwāq*, "The Translator of Desires," was a personification of the twentieth sura of the Koran who visited him in a vision. Frequently the Koran is seen as food, sometimes in the same alimentary tropes we are used to in Biblical analysis: the image of a walnut with its tough shell, for instance, a commonplace for the outward meanings of the Old Testament, occurs strangely altered in Sanā'ī's "Walled Garden of Truth", an encyclopedic twelfth-century Sufi poem. There the Koran is within five

passed down by an illiterate prophet. The fact of Mohammad's innocence of letters is subject to historical dispute, but the tradition of the unlettered *('ummī)* prophet is powerfully rooted in the esthetics of the culture. And there is of course something not unlike a logocentric tradition in Islam, at times uncannily reminiscent of Plato's mysticism, in the traditions of Sufism. Sufism is of course a tradition whose pride is in its oral transmission, in truths that are not available to the legalistic avenue of written debate which became the *sharī'a.* Sufism is a personal teaching whose representatives trace their chains of oral transmission back to the Prophet himself. This alone would not answer my imaginary western apologist, but there is also a theory of language latent in Sufism which may be the counterpart of our anti-rhetorical tradition. If we start with the truth that the self is an illusion, or better a series of illusions which stand as obstacles between our mundane experience and a vision of reality, *ḥaqq,* the Truth which is one of the privileged terms for God, the use of first and second person pronouns becomes problematic; language is fundamentally distorted and truth can be suggested only through a language of contradictions, paradox in whose surface meaning is made purposely misleading in order to force a reading which breaks through the veils of illusion. And so, when there develops a tradition of poetry within Sufism, it is a poetry of paradox and appropriately, or with sly inappropriateness, it takes exactly the conventions of the erotic quest and the wine-song as its characteristic forms. In Arabic we have the love songs of Ibn 'Arabī (thirteenth century) and the much-quoted poem by his contemporary Ibn al-Fāriḍ which begins

> We drank upon the remembrance of the Beloved *(dhikr al-ḥabībi)* a wine wherewith we were drunken before ever the vine was created.
>
> The full moon was a cup for it, itself being the sun that a crescent moon passes round; and how many a star shows forth when it is mingled.[15]

These lines are central to Arabic poetry for more reasons than can concern us here, but it will be clear that they combine two opposed conventions, the scene of the circle of drinkers passing a bowl of wine and the Sufi image of the circling moon as the illuminated soul. Is there anywhere in western literature an invocation to macrocosm which is so domestic and controlled? (It is hard not to think of the opening of Lukacs' *Theory of the Novel* where the integrated culture is at home with the starry sky.)[16] What is absent for us as western readers is a vision of the sky as a seasonal marker, the lunar calendar being one way for Islam to declare itself free of pagan associations between the natural

Time has changed you, but then, everything tends towards change and passing away.

But, if in your opinion the right course of action *(ṣawāb)* is to break up with me, may God blind you to the right course.

(translation cited in Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature,* p. 102)

A famous hyperbole of Abu Nuwās about the power of wine, in a trope which translates its power into light, falls into the same category. He is drinking with a companion and thinks he sees dawn lighting the spaces between the houses: the friend says, "Morning? there is no morning except the light of wine" (trans. Hamori, p. 63). Not only is the phrase "no light except the light of wine" (*wa·lā ṣubḥun siwā ḍaw'-i-l-'uqari*) distantly reminiscent of the *shahāda,* the act of witness that there is no god but God, but the insistence on its self-sufficient light, as Hamori points out in his discussion of the poem, is an unmistakable reference to the famous image in the Koran, Sura twenty four (Sūrat al-Nūr), where God is compared to a lamp shining behind a plate of glass.

What we have said so far could be reconciled with the common, demeaning characterization of Islamic letters as a primitive tradition restricted by its naive fascination with rhetoric for its own sake, a logical situation in a culture whose holy book is a miracle precisely for its eloquence. It seems probable, consequently, that Islam is not afflicted with the disease of logocentrism, the bias we have been learning to see in western culture which makes the written language a secondary, derivative and potentially sinister extension of the real presence contained in the spoken word. On the contrary, it is a culture founded on a book, and, as Curtius points out in the chapter on the metaphor of the book in *European Literature and the Latin Middle Ages,* the metaphor of experience as writing is profoundly characteristic of the Islamic world.[14] We can imagine at this point the argument of a western apologist: we have woven into the fabric of western culture a distrust of eloquence in the anti-rhetorical tradition which begins with Plato, and the rift marked by that distrust is the site at which our greatest poetry is located, in the struggle between the will to meaning and the imperative to conceal artifice.

A reply to the imaginary western apologist would begin by pointing to an analogous rift in Islam, the anomaly that it is founded on a book

of effortless and natural motion, to conceal will, but the gap has absorbed generations of commentary. Ibn Khaldūn says specifically, "Each verse, with its combinations of words, is by itself a meaningful unit. In a way, it is a statement by itself, and independent of what precedes and what follows".[11]

Emerson, in an essay on the thirteenth-century Persian poet Sa'dī (in which he was obviously reminded of his own prose style), comments "Wonderful is the inconsecutiveness of the Persian poets ... Not only the story is short, but no two sentences are joined ... 'Tis sand without lime - as if the neighboring desert had *saharized* the mind."[12] For some time there was a specialist's term, now notorious, "atomism," suggesting a world of repellent particles revolving endlessly around themselves.

One reason the continuity of the Islamic tradition has been hard to perceive is that Orientalist literary history has itself shown a tendency towards atomism, from Nicholson's 1907 *Literary History of the Arabs* onward. Perhaps the most successful evasion of the positivist, saharized mode of history has been Andras Hamori's 1974 study, *On the Art of Medieval Arabic Literature,* which manages convincingly to establish a continuity between pagan and post-pagan tradition. The central issue in his model of change is that the heroism of the pre-Islamic *qaṣīda,* a ritual courting of risk, a purposeful emptying of resources in the face of death, is drained of its validity by the Islamic view of life and death. In Hamori's words, "The facing of death is no longer quite so dreadful ... life and death had been two terms in opposition; they were now successive stations along a straight track ... The ground was cut from under the Islamic *qaṣīda.*"[13] Consequently, Hamori finds the heritage of the pre-Islamic *qaṣīda* not in the post-Islamic *qaṣīda,* whose vignettes of desert life are increasingly artificial and perfunctory, but in the erotic lyrics *(ghazal)* and wine-songs *(khamriyya)* which began to develop during the Abbasid dynasty in the hands of such poets as Abū Nuwās (d. 813). In Hamori's apt phrase, we move from poet as hero to poet as ritual clown.

The motion which puts the poet's realm of power in a narrower sphere, even into the area of the forbidden, may be read as a response to the forbidding precedent of the Koranic text. Even occasional blasphemies may be read as a search for some corner where the Koranic precedent exerts no pull. A kind of shocking deflection of devotional language can be produced as in the short poem where Abū Nuwās addresses a woman who has lost interest in him. It is a stock theme, "You loved me once," but the conclusion is peculiarly inventive:

my totalizing comments it may be appropriate to characterize that continuity in general before I deal with specific manifestations of it. Earl Miner somewhere points out that critical traditions can be traced to the concerns of their founding works. Our western focus on mimesis and representation, our dramatic bias, for instance, is the heritage of Aristotle's fascination with drama. Chinese criticism emphasizes moral effects, Japanese the inspiration of the poet and the genesis of the artistic act. Where are we to place Islamic literature and its criticism in this schema? Certainly its central interest is not in representation; nor is it anti-representational. (The germ of a Platonic rejection of the poets is in the Koran, since "they say what they fail to practice" (Sura XXVI: 226), but it is an option Arabic criticism has not to my knowledge taken up.) My suggestion is that Arabic poetry is to be seen centrally as a willed act, a motion towards a target, epideictic motion which makes it appropriate that the major generic categories should be satire, panegyric and elegy - the genres of praise and blame. The much ignored poetry of the first Islamic dynasty, the Umayyads, whose capital at Damascus was the center of the Islamic world until the Abbasid revolution in the eighth century, consists I am told most importantly of a vast corpus of apparently improvised insults traded between court poets - the *munādhara* or *naqā'iḍ* tradition (still alive in the Lebanese popular tradition of the *zajal* or verbal duel). The poets Jarīr, al-Farazdaq and al-Akhṭal are said to have traded the grossest insults about lineage and personal habits, but to have spoken graciously of one another in their proper personae. Again, a partisan style turned on provisionally, a poetry of will.

The word "provisional" is perhaps as important as "will". That the goal is more or less arbitrary we may gather from the generic restrictions of the tradition. Centuries later, when Ibn Khaldūn (fourteenth century) develops the image of poetry as a vessel and its ideas as the liquid carried in it-- the image of form and content which is for us a commonplace-- he takes it in a (for us) unexpected direction: "The vessels in which water is drawn from the sea may be of gold, silver, shells (mother-of-pearl), glass or clay. But the water is one and the same. The quality of the vessels filled with water differs according to the material from which they are made, and not according to the water (in them)."[10] A formal corollary of this willed quality of Islamic poetry is the pause or gap between each pair of hemistiches (each *bayt*) which is conventional in Arabic as well as Persian and Turkish, a gap in which conscious creation becomes visible while the poet allows us to watch him stop and begin again. We have no word for this property in our criticism because form in western literature tends to hide production, to strive for the illusion

system of tri-consonantal stems which underlies the Semitic languages, verb-based, whereby the stem is a series of three consonants whose gradations of meaning vary by internal changes. Thus *salima,* from the consonants s-l-m, to be safe, unharmed, generates the nouns *salām,* "peace" or "well-being," *Islām,* "submission," and the adjectives *sālim,* "secure" and *muslim,* "seeking peace." A word commonly wears its origin on its sleeve, and this creates a peculiar feel, an airy texture to the phenomenology of speaking Arabic which is distinct from the feeling of producing meaning in any Indo-European language. (My experience is limited, but I have chosen a realm of discourse which invites me to totalize.) Arabic is a language of sudden transformations, a language seemingly unbound by gravity, whose words alter from inside. They swell, balloon out, float. There is a peculiar strain of imagery in certain contemporary poets, notably the late Lebanese poet Khalīl Ḥāwī (who was deeply conversant in western languages and thus perhaps interested in the linguistic distinctions I allude to): these are the images of insubstantial forms - of flowing cloth, of robes, sails and tents in the wind, changing shape continually around their wooden frames - images which seem to an outsider to suggest the impress of linguistic form upon content.

Arabic is a language in which origins, roots, sources are to be sought not diachronically, not backwards in time to previous dialects in which meaning was simpler or more concrete; instead meaning refers us outward spatially, within the synchronic language to those three consonants which are constantly clicking into new permutations. If there were an Arabic Plato, there would be no need for a dialogue on the pattern of the *Cratylus,* where the fetishism of word origins takes on such an illusion of profundity. There have been Arabic theoreticians of history, but it would be hard to imagine an Arabic Vico.

A further linguistic feature which we can imagine capable of an impress upon content is the syntax of co-referent subordination. Arabic (and here the other major Islamic language, Persian, resembles it) is not rich in explicit subordination. The ubiquitous *an* in Arabic, like the ubiquitous *ke* in Persian, performs services which we farm out to a diversified committee of conjunctions and relatives, a linguistic habit which it is not hard to link with the feeling of asyndeton and parataxis which western readers feel in reading both Arabic and Persian poetry.[9]

The digression ends here, though the question of parataxis will come up again momentarily. Poetry survives the Koran. It survives it not as the drinking of wine survives it, as the vestige of a now forbidden institution, but as Byzantine culture survives, altered but recognizable in the architecture of the early mosques. As I am barely a single step out of

among them, though these were primarily the discursive and philosophical works - the Greeks minus Homer. (Motifs from Homer drift into the story of Sindbad in *The Thousand and One Nights,* but Homeric style is conspicuously absent.) There is also a tradition of homiletic animal tales from India which became central to Arabic culture as early as Ibn al-Muqaffa''s eighth-century translation, *Kalīla wa Dimna,* but I suggest that a profound formative effect comparable to that of Homer on our past is to be found in the same pagan *qaṣīda* form which is specifically rejected in the holy text.

The two are in some ways narrow limits. The pre-Islamic *qaṣīda* is rich in visual effects and heroic intensity, but without Homer's characteristic impartiality. We may find in it a kind of leisurely, atemporal aimlessness, perhaps even the wandering form the Koran alludes to, but within a curious pattern of generic restrictions. When the ninth-century critic Ibn Qutayba in a famous passage lists the traditional components of the *qaṣīda* (the stock vignettes of abandoned encampment, erotic memories, paean to horse or camel and panegyric),[8] that passage is probably one of the strictest generic recipes in world literature. But the seeming unconnectedness of the traditional parts does not necessarily create a feeling of leisure: there is a nervousness and committed energy which outweighs its mimetic quality. It is a text with something to prove, and the contested etymology which links the word *qaṣīda* with the triliteral stem (q-ṣ-d) whose meaning suggests motion towards a goal, design, intention, purpose, at least this suggests that the motion of the *qaṣīda* is always engaged motion, out to prove the prowess of the poet or the virtues of the protector.

A short digression goes here, perhaps even a potential retraction. The historical summary which follows it will isolate two specific moments in the history of forms in Islamic poetry, but before I begin that historical summary I want to acknowledge the possibility that stylistic features we attempt to deal with historically are subject to shaping by linguistic elements, synchronic features of the language which religion and cultural influence affect only superficially. Arabic is not the only language of the Islamic world (Turkish is utterly different in structure; Persian is Indo-European); but it is central and formative. I am in a realm which is profoundly beyond my competence to judge with authority, but perhaps this in itself gives me the advantage of seeing it as from a distance. In all of the western languages of the community called Romania words are noun-based, conceived as accretions around kernels of meaning, and word roots are visible as more or less coherent semantic constants made more detailed by prefixes and suffixes. Compare the

annahum fī kull-i- wādin yahīmūn (Sura: XXVI: 225): "Haven't you seen them wandering distracted in every valley?" --the point being first that they are sent into seemingly divine frenzy *(hiyām)* by inconsequentials. The valley meanwhile suggests the desert setting of the pre-Islamic *qaṣīda,* a valley being from the profoundly vertical perspective of the Koran a scene of lowness, where lateral vision is blocked off.

At the risk of pushing the idea of intercultural analogy too far, it may be illuminating to imagine something for Islamic tradition like the opening chapter of Auerbach's *Mimesis* where the contrast between Homeric and Old Testament styles sketches the space within which western literature ranges: the one style ahistorical, impartial and highly visual, the other obsessed with the stream of history, partisan and marked with blackness, gaps, lacunae.[6] Searching for a comparable opposition at the foundation of Islamic literature we notice first that the Koranic style is itself, even more than Old Testament narrative, elliptical, indifferent to narrative surfaces and temporal links, even more a text of gaps and disjunctions, and further a text demanding interpretation and partisan identification. This is perhaps most evident in the narrative passages where we can compare a Koranic and an Old Testament account: the story of Joseph in Sura twelve (Sūrat Yūsuf), for instance, opens with neither setting nor character identification. We simply hear:

> Behold, Joseph said
> To his father: "Oh my father!
> I did see eleven stars
> And the sun and the moon:
> I saw them prostrate themselves to me."
>
> Said (the father):
> "My (dear) little son
> Relate not thy vision
> To thy brothers, lest they
> Concoct a plot against thee ...." (Sura XII: 4-5)[7]

There is no need for me to point out how these verses, set next to Genesis 37, zigzag with dazzling speed from one scene to the next, or how the speech act (itself a prophecy within a prophecy, since it is the account of a prophetic dream) is moved to the foreground. This half of the Auerbachian analogy is easy, but what do we put in the place of the *Odyssey* in Auerbach's comparison, the stylistic pole which narrates with an unhurried attention to visual detail, which pursues the story for its own sake? Islamic literature absorbed in the generations after Mohammad numerous foreign influences, the heritage of the Greeks

ferent consistency altogether? The possibility brings us to the monument on which that culture is founded.

The Koran, even before we consider it as an influence, is a seemingly ahistorical phenomenon. Not that its origins are historically a mystery in the sense that our more distant founding texts are mysteries. The transmission of the text, from words materializing in the mind of the Prophet to codices collected under the organization of the Caliph 'Uthmān nineteen years after Mohammad's death is a process preserved for us in some detail. We even have a more or less dependable corpus of poetry, the *qaṣīda* form, from the days before Islam. What is seemingly ahistorical is the Koran's textually self-conscious style: the extraordinary concision and radical ellipsis of its narrative passages and the effects of control and exactitude which everywhere give the effect of a written rather than an improvised eloquence. But beyond its style is the tradition of its divine authorship. We can think of numerous intimidating texts in world history: the spare narratives of the New Testament, the leisurely authority of Homer, or the English of Shakespeare, or the involuted intensity with which Milton makes later poets look so pale and insubstantial. The Koran is intimidating in a more direct way, as a speech-act within human language but not of human agency. If the premise of Christianity is a miraculous human being, Islam crystalizes around something more tangible still. Reading it is not analogous to reading the Bible, but as Wilfred Cantwell Smith has suggested, to taking communion.[5] So the poet has as a model of eloquence not only a divine text, but a text the proof of whose validity and authority is the fact that it is inimitable, beyond mortal imitation. Further it is a text which speaks specifically against poets.

There are numerous reasons which have nothing to do with esthetics which suggest why the poets as a class might be subject to attack in the Islamic community. Among the most troublesome of opponents of the new religion were the poetess Asmā' bint Marwān and the poet Abū 'Afak. But it is not hard to see behind the Koranic references an esthetic critique of pre-Islamic poetry as well. The brief characterization of poets in Sura twenty six (Sūrat al - Shu'arā') could apply to the very elements of the pre-Islamic *qaṣīda* which most influenced later generations: the abrupt, seemingly unmotivated transitions from one part to the next, the desert landscapes, the erotic memories, the description of his horse, the panegyric to a patron, and above all the continual scenes of aimless travel. The Koranic attack accuses them of saying what they fail to practice, *wa 'annahum yaqūlūn mā lā yaf'alūn* (Sura XXVI: 226), but more tellingly shows them wandering distracted, *'alam tarā*

We have no standardized vocabulary to describe whatever goes on in the act of literary influence, either for the more or less visible acts which take place between consenting individual writers or for the more amorphous fields of force which apply between individuals and a tradition. The metaphors which we use instead of that missing standardized vocabulary are telling, however, and central among them is the image of the past as an inscription on a rock, stone monuments and abandoned temples. Freud's figure of the buried city for the individual's past reworks an already established trope. As a haunting and representative emblem we can take the cover of W. Jackson Bate's seminal study, *The Burden of the Past and the English Poet,* a print by Fuseli showing a figure sitting at the foot of a fragmented statue, entitled "The Artist Moved by the Grandeur of Ancient Ruins." For western readers this vision of the past as a concrete, Ozymandian persistence of a despotic, patriarchal presence seems to have an intuitive justice, and our images for this relationship tend to draw from the Middle Eastern stock of stage-settings — sphinxes, pyramids, obelisks and Achamenid bas-reliefs — but they are no less western images. When an Iranian or an Egyptian (to cite two nationalities whose past is tangibly scattered around them) speaks of living in the ruins of an ancient culture it means the ruins of a wholeness destroyed by colonialism. The melancholy shadow thrown by pagan ruins is a western perception, a learned nostalgia. A more characteristically "eastern" use of the past might be figured by the *khānqah* of Sultan Baybars in Cairo, whose threshold is a block of stone carved with the cartouche of Ramses X, recycled from a pharaonic monument.[4]

Ruins are etymologically presences which have fallen from above. Harold Bloom's variant of Bate's thesis in *Anxiety of Influence* makes the image less concrete and rocklike, more universal and despairing. For him the influenced poet, the ephebe, is the one who has fallen, and the act of receiving influence is to take on the role of Satan in Book One of *Paradise Lost,* a state of being cast out, later analogized with the Heideggerian state of *Geworfenheit,* of being cast into the world, which is the state of human consciousness. Bate and Bloom represent an important realignment of our critical attention in the last decade or so; the inquiry into the psychology of change, into the wheels that set the procession of forms in motion, represents a profound intensification of the Emersonian insight, but those anxieties of influence may be, despite the universalizing imagery, a process peculiar to the hothouse environment, the claustrophobic family romance which is our own literary history. What if relationships between texts in the Islamic world are of a dif-

So too with history. We are taught to perceive history as a process of changing forms, of languages which wear out and are replaced. Emerson, with his eye for the personal processes which underlie history, portrays it in his essay "Art" as a benevolent process, a scenario of desire.

> Love and all the passions concentrate all existence around a single form. It is the habit of certain minds to give an all-excluding fulness to the object, the thought, the word, they alight upon, and to make that for the time the deputy of the world. These are the artists, the orators, the leaders of society. The power to detach, and to magnify by detaching, is the essence of rhetoric in the hands of the orator and poet. This rhetoric, or power to fix the momentary eminency of an object ... depends on the depth of the artist's insight of that object ... Presently we pass to some other object, which rounds itself into a whole, as did the first ... From this succession of excellent objects, we learn at last the immensity of the world, the opulence of human nature, which can run out to infinitude in any direction.[1]

As contemporary readers we are likely to be more attuned to the moment in which we turn away from an outmoded form and pass to another object, when the artist finds the previous generation's language inadequate. Geoffrey Hartman quotes this passage in his 1970 essay "History Writing as Answerable Style"[2] as an example of optimism now outmoded in a world faced with a chaos of forms that have lost their power to magnify. Our subject here is a contrary dilemma, a vista of curiously unchanging forms. Islamic literature presents us with the spectacle of a sophisticated, urbane tradition which satisfies the western demand for imagination and spontaneity, even our romantic demand for intense emotion, but which revolves within strict, conservative and stable generic limits. I should add at the beginning that there is an easy way out of that dilemma if we are willing to categorize Islamic literature as a truncated, incomplete tradition in which mimetic creativity has been stifled by a repressive hostility to the created image and the natural evolution of forms has been diverted from its logical course. Critics who suggest this are not hard to find.[3] If I begin by rejecting that solution, my starting point is a subjective response to the same data, a feeling that the system of limited forms works so well, that its brilliance persists with such little need for formal innovation, that it is perverse to call it incomplete, as it is perverse to make our literary history the model of the complete organism. Consequently my scattered examples and quotations from Islamic literary history are meant to summarize the tradition, but they are also meant to function as fragments which mirror. As fragments of an alternate culture they are meant to suggest other modes of looking at ourselves.

Distance and Reception: Islamic Literary History and the Western Reader

Michael Beard

If speech could not be repeated, it would have long been exhausted.
'Alī ibn Abū Ṭalib

When we teach Middle Eastern literatures to students from a western background there is no assurance that our good intentions to represent our subject fairly and without distortion will guarantee our objectivity, whether we ourselves are from a western background or not. We miniaturize the subject in order to make it accessible in a four-month course. We polish it and refine out the discordant elements. We like our explanations to be consistent and direct. Ultimately, we end up trusting our intuition.

We are happiest when we can tie a regional style to the soil. The culture which grows in the realm of Islam, we like to say, is somehow connected with the desert. (It is a satisfying explanation in itself, but its effect is to put into question the validity of Islamic styles as they pass into urban societies, seasides, mountains and forests.) In the complex play of sameness and difference, resemblance and discrimination which characterizes the study of world literature, literary history prefers difference: regional styles, local habitations. And when we find a style unchanged in widely separated parts of the Islamic world we find ourselves suspicious, as if there must be something artificial about it, imposed and arbitrary. The desire that there exist a *spiritus loci* is an understandable one, but we should also know how that desire restricts our vision. It tempts us to distance ourselves and makes it harder for us to imagine that this literature has something to say to us. It blinds us to forms which travel well; there are ideas and tropes which survive translation and durable styles which make boundaries irrelevant.

لقد بدأ القراء الغربيون ــ فى الآونة الأخيرة فقط ــ يشكّون فى جدوى هذا النمط من الجماليات التى تعتمد السلاسة والتلقائية ، تلك الجماليات التى تنظر إلى الشعر على أنه آلية تحاكى الطبيعة . ولا ريب أن مثل هذا الشك ، أو التساؤل ، يفيدنا ، نحن القراء الذين يتأملون التراث العربى أو الفارسى ، فيبدو وكأن التاريخ الأدبى الغربى قد غير مجراه ليلتقى والتاريخ الأدبى العربى ، ولعل مثل هذا التغيير سيؤدى إلى إقبال المزيد من القراء الغربيين على قراءة النصوص النابعة من تراث الشرق الأوسط .

البعد والاستقبال :
التاريخ الأدبي الإسلامي والقارئ الغربي

مايكل سيلز

يجنح تاريخ الأدب الغربي إلى تأكيد التغير في القوالب والأشكال ، وإلى التركيز على اللحظات التي يتغير فيها أسلوب أدبي معين ، تلك اللحظات التي تقوم فيها الإبداعات بتحطيم القواعد . وقد نستعير بهذا الموقف تجاه الماضي صورة شخص حزين يهيم على وجهه وسط الدمن ، أو وسط آثار حجرية تمثل تراثا من الأشكال والقوالب المهجورة . غير أن تاريخ العالم الإسلامي الأدبي — على عكس هذا — يلوح كأنه مشهد من الأشكال والقوالب التي احتفظت بحيويتها على مر العصور فبقيت صامدة لم تبل .

وكثيرا ما ينظر المراقبون الغربيون إلى ظاهرة الأشكال التي تصمد أمام فعل الزمن على أنها مظهر من مظاهر الضعف ، أو مؤشر يدل على أن التراث الذى تنتمى إليه هذه الأشكال تراث مبتور أو جامد (أو « مصطنع ») . وقد يكون — إذن — دور المراقب الغربي المتعاطف ألا يركز على التراث نفسه بل أن يلتفت إلى الاختلافات . ومن هذا المنحى تحاول هذه الدراسة أن توجز أهم التحولات التي طرأت على نهج الكتابة الإسلامية وأن تكشف فيها عن الجوانب التي قد يشعر القارىء الغربي بالدهشة تجاهها . ولنبدأ بالقرآن الكريم لأننا نعتقد أن القرآن يقابل ما ألفنا أن يسمى في الثقافة الغربية « بالأثر » وقد أثر القرآن تأثيرا عميقا وشاملا في شتى فروع الثقافة العربية والإسلامية ، حيث اعتمدت عليه كل حقول المعرفة .

وقد يستطيع المراقب الغربي أن يتأمل ظاهرة إعجاز القرآن من خلال المقارنة الأسلوبية التي عقدها اريخ أورباخ بين أسلوب العهد القديم وأسلوب هوميروس فتصلح هذه المقارنة إطارا لتأمل هذه الظاهرة . فتتجلى الظواهر التي رصدها أورباخ في أسلوب العهد القديم بصورة أكثر تكثيفا في القرآن الكريم ، ومن أهم هذه الظواهر :« القطع والاستئناف » ومميزات القصة القرآنية التي لا تتبع التطور السردى وتستغنى عن الروابط الزمنية . والنص القرآني نص يتميز « بالحذف والفصل » ولذلك فلا بد من تناوله بالتفسير والتأويل . وإذا كان تاريخ الكتابة الغربية — كما يزعم أورباخ — قد تطور في حركة جدلية بين أسلوبى هوميروس والعهد القديم ، فإن الكتابة في العالم الإسلامي قد نحت منحيين : أحدهما ينحو تجاه الأسلوب القرآني ، والآخر تجاه أسلوب الشعر الجاهلي .

ويواجه الشاعرَ الإسلامي نموذج بلاغي معجز : ولذا لم يكن لدى الشاعر خيار سوى التركيز على مناهج من الإنشاء تؤكد جانب الصنعة في الإبداع . فالقصيدة هي نتاج لفعل إرادى ، تعنى عناية واعية بالحرفية والصنعة والتناقض أكثر مما تعنى بالسلاسة والتلقائية (وهي مفاهيم تميز الجماليات الغربية الخاصة بالفن المستتر والصنعة المحجوبة) وقد نجد اعترافا ضمنيا بالطريقة التي نما بها هذا النظام الجمالي في تطور نوع من الشعر ينبثق من الفلسفة الصوفية ، هذا الشعر الذى يعبر عن الزهد بلغة تناقضه تماما : لغة المجون .

17. Petric, 455.
18. Petric, 455.
19. V.I. Pudovkin, *Film Technique,* trans. Ivor Montagu (London: George Newnes, 1933), 101.
20. See Petric, 457.
21. Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* (New York: E.P. Dutton, 1968), 51-52.

3. Richard Schickel, *D.W. Griffith: An American Life* (New York: Simon and Schuster, 1984), 435.
4. D.W. Griffith, *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D.W. Griffith*, ed. James Hart (Louisville: Touchstone, 1972), 19.
5. See Griffith, 55-58.
6. Griffith, 19.
7. Incredibly enough,Griffith seemed to realize this shortcoming in his otherwise masterful ability to evoke place. In a 1923 article for *Arts and Decoration Magazine*, Griffith offered the following observations about his conventional depictions of the rich life:

> Motion pictures have received, and merited, much criticism about the type of rooms they photograph to represent the homes of the rich. Men and women in evening attire depart to the opera or arrive from it. Or a dinner or dance is in progress. Persons of wealth, family and education flash their jewels in the atmosphere of a furniture shop or an auctioneer's showroom. The rooms are crowded with objects that stridently quarrel. I concede the bad taste of such interiors... The producer offers such drawing-rooms and other interiors as the "poorer classes" like to think are the possessions of the rich. If I show a home of refinement as I conceive it to be, where life flows on in smooth beauty, I shall lose money.

From D.W, Griffith, "Are Motion Pictures Destructive of Good Taste?" in *Focus on D.W. Griffith*, ed. Harry M. Geduld (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971),60.

8. Iris Barry, *D.W. Griffith: American Film Master* (New York: Museum of Modern Art, 1940), 19-20.
9. The "irony" vs. "romanticization" controversy surrounding Griffith's combinations of poetic settings / photography with harrowing and depressing events in his examinations of poverty and social disorder is a topic worth a full-scale study. Schickel feels Griffith's use of place in a work like ISN'T LIFE WONDERFUL is a success because it provides the film with an "ironic strength... deriving... from the contrast between the natural beauty of its setting and the deadliness of the actions." (p.501) However, one might also recall along these lines the notorious woodland chase sequence in THE BIRTH OF A NATION (1915) in which Flora ("The Little Sister") is pursued through a sparkling forest by Gus, an ex-slave.
10. Charles Higham, *The Art of the American Film* (Garden City, N.Y.: Anchor, 1974), 14.
11. D.W. Griffith, "The Sense of Beauty," in *Focus on D.W. Griffith*, ed. Harry M. Geduld (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971),61-62.
12. Griffith, "The Sense of Beauty,"62.
13. Griffith, *The Man Who Invented Hollywood*, 28-29.
14. Griffith, *The Man Who Invented Hollywood*,23.
15. Petric, 457.
16. While both Griffith (*The Man Who Invented Hollywood*, 85) and Bitzer (*G.W. Bitzer: His Story* [New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973], 83-84) have taken credit for the Millet-like effects of lighting and composition in A CORNER IN WHEAT and later films, it seems most likely that Griffith suggested the effects and Bitzer obtained them for him. As Petric notes, certain critics of the period also realized the art homages: "The film [A CORNER IN WHEAT] opens with an artistic farm scene after the style of Millais [sic]." (p.458, quoted from *The New York Dramatic Mirror*, 25, December 1909).

becomes a compelling visual representation of their emotions and ideas, fleeting and eternal.

Andrew Sarris has commented that one of Griffith's strengths was his ability to create a sense of place on film that clearly and intimately related place to both character psychology and to certain general philosophic attitudes:

> [Griffith] traced the paths of his players across natural landscapes without the slightest trace of incongruity. Indeed, the rural countryside of TRUE HEART SUSIE and THE WHITE ROSE is in complete harmony with the careless raptures of Lillian Gish and Mae Marsh. For Griffith, a tree was more than a tree. Its strength and vulnerability expressed metaphorically the emotional life of his heroines. Modern audiences have lost this sense of psychological harmony with nature to the extent that the trees in, say, Antonioni's compositions serve as metaphors of cosmic indifference. The harmonies of Griffith have become the dissonances of Antonioni. The moral order to which Griffith scenarios refer no longer exists. [21]

As Sarris implies, at the center of Griffith's poetics of place is the countryside in its physical and metaphysical manifestations. Even urban sequences in his films will hearken back to lost rural Edens through such visual signs as vased flowers; women's hats decorated with flowers, fruits, or birds; and animals.

Images of place, especially in Griffith's films of rural life, continue to offer receptive viewers the opportunity to momentarily return to that "sense of psychological harmony with nature" that seems to be slipping away in our tense and fragmented times. Certainly, elements of nostalgia and utopianism enter Griffith's depiction of place--but, more importantly, so does a large measure of the transcendental impulse that guided such poets (admired by Griffith) as Wordsworth and Whitman in their evocation of place. The power many of Griffith's images retain today lies in their compellingly primitive mixture of innocence and awe. At times, Griffith makes us believe he--and we--are among the very first humans to really see a waterfall, a field of grass, a squirrel, or the wind "blowing on the blossoms in the trees." It is an artistic gift of inestimable value all too easy to overlook or dismiss.

Notes

1. Quoted in Vlada Petric, "David Wark Griffith," in *Cinema: A Critical Dictionary--The Major Film-Makers,* ed. Richard Roud (Norwich, England: Martin Secker and Warburg, 1980), I, 454-55.
2. Petric, 455.

windowsill. The camera is placed outside the window, showing Susie frame left and a flowering vine splayed out over the side of the house, frame right. Gradually, William's shadow creeps over the vines. The shadow of William and Susie talk for a while, clearing up their misunderstandings. When they seem to come to terms, William enters the frame to stand before the vines. As William's shadow vanishes, but before he fully appears, Susie leaps back from the window frame, leaving only the sight of the potted flowers and, on a table in the background, a bouquet of flowers in a vase. Shyly reappearing at the window after a moment in response to William's coaxing, Susie and William kiss over the potted flowers. This shot is held for a moment, emphasizing the flowering vines on the wall to their right.

With this, the couple have finally broken all manmade barriers (sills, fences) to reassert their "natural" love. After a period away from his roots, William is reintegrated into nature, rural life, and its values--the shadow of a man on the flowering vines becomes flesh once again next to those same vines under Susie's influence. Yet the vines clinging to the house for support, and the live but domesticated flowers in the pot represent the compromised, tamed, and otherwise limited-limiting socialized love Griffith has hinted at from the beginning whenever he linked the landscape to Susie and William. Gone, at least, is the total artificiality of Bettina, though Bettina is represented in the William-Susie reunion scene by the cut and arranged flowers in the vase in the background (i.e. the past) that Susie's figure initially and ultimately obscures. TRUE HEART SUSIE's final shots put a sentimental coda to the William-Susie relationship. A long shot from the beginning of the film of the pair as children walking down a country lane (their backs to the camera), dissolves into a shot of Susie and William continuing the walk as they are in the present, with the significant addition of a cow (Daisy?) in a field to their right. Everyone, and everything, has been rerturned to their proper, harmonious place.

* * * * * * *

The years between the end of Griffith's filmmaking career and the present have found scholars and casual observers returning to Griffith's work to discover he is (and always was) less an epic filmmaker than a poetic and lyric one[20]--or, rather, that even such official textbook epic-classics as THE BIRTH OF A NATION, INTOLERANCE, ORPHANS OF THE STORM, and AMERICA (1924) are most deeply-felt during those quiet privileged moments when actors and environment are delicately balanced and intricately interwoven. Landscapes in Griffith films exude and embrace characters, and, as a result, the environment

Shortly after his return, William becomes involved with visiting big-city "flirt" Bettina. Bettina feigns interest in William and his life in the country. Griffith represents this by surrounding Bettina with artificial or arranged flowers (on hats, in vases, printed on cheap robes). William's growing fascination for Bettina, and the subsequent strain it puts on his relationship with Susie, is conveyed in a number of shots in which setting plays as important a role as the actors and the title cards. Susie first realizes she is losing William when she is interrupted working in her garden by the approach of William and Bettina on the other side of a large hedge that separates Susie's garden from the road. Griffith begins the scene with a high angle shot that reveals Susie, lower frame right, hoeing the land as Bettina and William enter from the upper frame left to stroll down the road. Cutting center screen from top to bottom--and dramatically separating the characters--is that hedge of bushes. As Susie peers across at the pair, we see her surrounded by leaves and flowers (frame right), while William and Bettina are half-obscured by bushes and a fence that cuts them off from Susie (and the viewer). This eyelevel medium long shot reflects the breaking of one relationship and the beginning of another (ill-fated) one, as well as visualizes Susie's mounting tension and anguish.

A series of medium shots shifting between Susie and William / Bettina (from Susie's point-of-view) further separate the trio visually, as does the contrast between the leaves behind Susie and the roses beside William and Bettina. Susie has more than once been referred to as one of the "plain ones" (not so much physically as spiritually), while Bettina is the "painted lady" whose appealing exterior hides a dangerously selfish and frivolous nature. As if to emphasize this about Bettina, Griffith has her pluck one of the wild, thorny roses and place it in William's lapel during the sequence.

After his disillusioning marriage to Bettina, William meets Susie again by the hedge. Their awkward conversation through an opening in the hedge--introduced by a high angle long shot repeating the one that opened the earlier hedge sequence--is tellingly modified by the clumps of flowers that appear in the shot-reverse shots of their conversation. These flowers begin a series of visual symbols of place Griffith provides to chart the pair's eventual reconciliation. That they are nervously discussing William's old love letters to Susie during the sequence here adds the perfect narrative base for the visual cues.

To bring his atmospheric and metaphoric use of rural landscape full circle, Griffith reunites Susie and William in a lovely serio-comic episode that begins with a shot of Susie watering potted flowers on a

Susie's subsequent decision to sell her "sister" Daisy, a cow, is on the face of it a rather conventional serio-comic scene out of bucolic romance. Yet Griffith invests it with poignancy and thematic relevance largely derived from his use of place. Having left William worrying about how he can finance a college career, Susie comes home and sits musing (frame left) in a glowingly-lit field. Soon Daisy enters frame right to create a charming pastoral image. But, as the two "confer" about William's future, Griffith cuts to a medium shot of Susie hugging Daisy's head--the field is now only vaguely visible behind them. It is at this point that Susie decides to sacrifice her "sister" for William. This decision made, Susie wanders over to the chicken coop to survey what will now become her and her aunt's sole means of support. From a medium long shot of Susie standing among the barnyard fowl, Griffith cuts to close-ups of Susie and various chickens, turkeys, and baby chicks. From this the director returns to the long shot of Susie and Daisy in the field. But this time the man who buys Daisy and Susie's aunt crowd into the frame before Daisy is taken off, frame right.

In this sequence, images of Susie visually and spiritually in harmony with nature quickly give way to shots that convey a loss of harmony that, to a great extent, can be attributed to the loss of freedom and innocence that Susie's love for William brings with it. She sells Daisy, her natural counterpart, as a sacrifice so William can leave their rural life and advance himself in the city. But Susie's estrangement from her environment is never a profound one. She is still located within nature's realm--indicated in this sequence by the chicken coop shots placed between the shots of Daisy. Susie's most direct bond with the land, through Daisy, may be broken, but Griffith still links her to essential elements of rural life by editing and composition. Throughout TRUE HEART SUSIE, Susie will be juxtaposed with, or placed before, shimmering banks of leaves, bushes, and wildflowers (or on an omnipresent front porch). Even in interior shots, Susie is often surrounded by flowers, kittens, and other natural objects.

But the decision to sell Daisy and give the money to William anonymously, ironically marks the beginning of a dramatic, if temporary, rupture in William and Susie's relationship. In shots that compositionally parallel the Daisy-Susie shots, but in reverse order, William leaves for, and returns from, college. Both times, however, William and Susie are separated by a fence, with Susie standing in the front yard —an enclosed space at once natural and domestic— and William walking on a narrow dirt lane that proceeds out into an open field, but then vanishes from the frame.

variation of the patiently waiting woman story Griffith often used), TRUE HEART SUSIE remains one of the director's most lyrical and autobiographical presentations of place. Following a shot of a wide dirt road vanishing into the horizon, Griffith opens the film with a glowing vista shot of a typical one-room country schoolhouse in a woodland glade. Later, as children leave the school, this shot is repeated--the scampering, scattering children integrated into the outdoor setting like so many woodland sprites. Protagonists Susie and William, however, proceed through the woods in a reverie of their own. Where the woods and open fields are shot to represent the freedom and joy the rest of the schoolchildren feel, closer shots of Susie and William present place to reveal a shy love and commitment that ironically limits the pair's freedom, tender and sweet though their feelings may be.

William and Susie's love is beginning to take them out of the realm of carefree, thoughtless childhood. So the images Griffith composes around the young couple become those of nature confined, tamed, arranged, or otherwise tampered with. For example, early shots capturing Susie and William's feelings for each other are photographed in the same softly glowing style of the opening scenes, yet they include a medium shot of a tree whose large lower branch hangs in an arc over Susie. William, in this shot, is enveloped by the trunk of the tree behind him as he carves his and Susie's initials in the bark of the trunk. This permanent memorial to their love completed, the pair walk toward the background and out frame left as the camera lingers on the initialed trunk and the heavy branch hanging over the space where Susie and William have just left the frame.

Most immediately one notices how the pair is defined by the nature around them--William is made one with the tree trunk whose arm / branch is protectively arching over Susie. Yet while they and their love, on one hand, are represented symbolically as being as strong, enduring, and natural as the tree they pose before (and seem extensions of), their love also, to some extent, immobilizes and limits them. Their love is vital and enduring, but it also places certain psychological and social restrictions on them (especially upon the soon-to-be patiently waiting Susie). The marring of the tree by the carved initials; the tight framing of Susie, William, and the tree; the tree's compositional effect of visually enclosing an open field; and Susie and William's awkward, halting progress from foreground to background and off screen: with elements such as these Griffith makes the landscape yield up a complex series of emotional and intellectual impressions of situation and character.

Bartlett and Anna. Griffith initially reveals all this indirectly by cutting between David and Anna setting the table for dinner and a secondary, parallel couple who flirt out in the yard among bushes, baby chicks, and flowering trees. Griffith soon has Anna drawing water from a well in a shot composed to recall an earlier one of David at the same task. And, as David has done, Anna plays with a pigeon who flies down to perch on her shoulder. Anna's essential spiritual integrity, her return to her roots, and her reciprocated love for David could hardly be conveyed by more deft visual shorthand. The flowering tree in the background of these shots (David's and Anna's) further link the couple, defines their relationship as natural, presages their wedding (under similar floral bowers), and continues a flower motif associated with Anna throughout the film, reflecting her constant inner purity in spite of her own doubts and society's judgments.

Finally, as a prelude to the winter scenes and the icy river climax, Griffith has a love-renunciation scene between Anna and David set on the banks of the river. David encounters Anna archetypically dressed in white, with her hair streaming down her back, as she sits quietly beside the river. As they talk, the glistening river is in the background. To emphasize both the passion and the spirituality of their love, Griffith makes a series of cuts that recall THE GREATEST QUESTION in their metaphoric use of place. From the pair conversing, there are cuts to shots of a waterfall and to shots of calm patches of water in the middle of the stream. But on David's admission "It seems I've always loved you," the wind picks up, blowing the trees behind him. As if this were a signal, Anna recalls her troubled past and rushes out of the well-lit tableau of pastoral love to proceed across a duskily-lit shot in which she is half-shrouded by bushes placed at the bottom of the frame, with a more menacing-looking river filling the top two-thirds of the frame above her.

The snow, bare trees, darkness, and blustery, icy winds in the final sequences metaphorically represent Anna's deepening psychological malaise, as well as visualize both David's anguished confusion over Anna's responses to his love and society's re-expulsion of her from its midst (from a cozy family dinner by a fireplace and into the darkness and snow). The high point of emotion, and the turning point for all the characters, remains to be symbolized by the breaking ice on the river and the terrifying progress of Anna (on a cake of ice) toward a huge and ferocious waterfall.

Divested of all but a hint of the melodrama that pervades THE GREATEST QUESTION and WAY DOWN EAST (though its plot is a

which she will attempt to return after a disastrous interlude in the city (among the heartless and corrupt rich).

The shots here are also made poignant as they interrupt a scene in which a naïve Anna, a bank of flowers on the table behind her, is secretly being appraised by her future seducer, Lennox Sanderson, who stands in the background among the shadows. It is as if Griffith, with the shimmering country images, is trying to warn Anna, and remind her of what she has left behind. But because of the conventions of melodrama, we know Anna will soon succumb to city and seducer, and that the paradise pictured here will be lost to her.

Anna's first unsuccessful attempts to reintegrate herself into rural life are conveyed almost exclusively through carefully composed medium and long shots of Anna and the environment. Socially ruined by a mock marriage and an illegitimate child (who has died), Anna feels psychologically, morally, and spiritually an outsider in the land that she was once in harmony with. As Anna leaves Belden Village--and the rooming house where her baby was born and died--Griffith frames her small, dark figure against a long, wide dusty street and the large wooden rooming house. Immediately following this image are shots of Anna in the countryside, either a diminutive figure lost in the landscape, or separated from it and its inhabitants by a variety of barriers.

At one point, Anna pauses by a farm house to ask a woman for work. Divided from each other by a white picket fence, Anna timidly talks to the woman, who is surrounded by the icons of rural security and stability: a gingham apron, flower gardens, a neat front porch, a sturdy broom. The woman dismisses Anna with a few curt words and, in a nice symbolic touch, the sweep of her broom. Anna's approach to the Bartlett farm (and it is only at this point that the narrative / dramatic purposes of those early Edenic countryside shots become clear) is framed in a long shot in which the idyllic front yard takes up fully three-fourths of the frame, visually overwhelming Anna, who makes her unprepossessing appearance walking into the shot at the top frame right. As she pauses to look wistfully at the scene before her, she is cut off from it both from the front and from behind (where cows graze in a field) by two sturdy fences. Griffith holds this emblematic shot for quite some time before he has Anna move to leave.

After Anna has been taken in by the Bartletts, a series of scenes on and around the Bartlett front porch serve to convey Anna's spiritual and psychological (if not yet social-moral) reintegration into rural life, while they also comment upon the growing love between son David

Griffith's rural *chefs-d'oeuvre* were a trilogy of films made in 1919--A ROMANCE OF HAPPY VALLEY, TRUE HEART SUSIE, and THE GREATEST QUESTION--and his 1920 production of WAY DOWN EAST. Having access only to TRUE HEART SUSIE and WAY DOWN EAST, I will limit my detailed comments and analyses to these works. Soviet director V.I.Pudovkin was to cite the finale of WAY DOWN EAST--in which David Bartlett rescues Anna Moore from the breaking ice floes on a river during a winter storm--as a major inspiration for his own use of setting to obtain symbolic effects, as well as a source of lessons in editing to bring out emotional and intellectual associations in place:

> First the snowstorm, then the foaming, swirling river in thaw, packed with ice blocks that rage yet wilder than the storm, and finally the mighty waterfall, conveying the impression of death itself. In this sequence of events is repeated, on a large scale as it were, the same line of the increasing despair--despair striving to make an end, for death, that has irresistibly gripped the chief character. This harmony--the storm in the human heart and the storm in the frenzy of nature--is one of the most powerful achievements of the American genius. [19]

But the ice-breaking / storm climax of WAY DOWN EAST is just the most spectacular instance of Griffith's complex use of rural setting in this film. WAY DOWN EAST opens with one of those panoramic long shots Griffith employs to establish place and mood. A solitary white house (frame right) amid fields, trees, and cows introduces us to a calm, rural middle class milieu. But there is a visual twist in this opening shot: the lone house to the side of the frame hardly commands immediate visual attention. As it turns out, its inhabitants--Anna Moore and her widowed mother--have fallen on hard times, though they are not yet poverty-stricken.

Anna is sent to ask some rich relatives in the city (the Tremonts) to help. The city and its wealthy inhabitants are established by a long shot of a misty, gray skyline, which in its color and feel presages Anna's reception. But before the Anna-Tremont plot has much time to develop, Griffith interrupts it with another series of bucolic images of "Bartlett Village": a farm (here frame center) among lush trees, cows in pastures surrounded by flowering bushes, birds and their offspring in the trees, baby chicks put under covers for warmth. As there is no smooth or logical narrative transition to these scenes (at least at the moment we see them) the Edenic images here immediately take on symbolic-allegoric resonance. They evoke the rural-pastoral ideal Anna has just left, and to

and child huddle on the front porch, frame right, the haystacks in the center background usurp visual primacy. This composition is not balanced around human figures as the first shot was--we sense something amiss. Soon husband and assistant enter from frame left. The quartet gather in the foreground center frame to worry and wonder at the drop in market prices for grain. All the while, the stack of hay--now the symbolic representation of the hoarded stacks of grain the "Wheat King" possesses--looms up behind them, much like the over-priced loaves of bread hover behind, above, and around the urban poor in earlier bakery shots. The final shot returns to the farmer and his fields, which now look barren and ill-tended. As with the earlier shot of the fields, the farmer proceeds out of the horizon line and down toward the camera. But the farmer's solitary figure, his lackluster tossing of seeds from a rather battered shoulder-bag, and the dimmer lighting of this shot reflect an encroaching sense of despair which is accentuated when the farmer stops for a few moments to look sadly around before turning his back to the camera and wearily proceeding down another row--becoming a smaller and darker figure as the shot (and the film) partially fades to black. The farmer's halt here, as contrasted to his earlier smooth and unbroken progress offscreen and then back on, recalls an earlier static tableau of the poor bakery clients. The farmer is now also immobilized by the "Wheat King's" corner of the grain market. He no longer feels at ease in, and in control of, his environment. The fields and haystacks that earlier lent harmony and lyricism to the images of rural life now become indicators of larger forces that seek to engulf and control people like the farmer.

Griffith's most felicitous merger of the poetic, symbolic, and realistic in his treatment of natural place always remained in his films of Midwestern, Eastern, and Southern rural America. Petric admits that "Griffith uses similar sensitivity in the cinematic transformation of the meaning of a landscape in many of his later sentimental 'rural melodramas'," while expressing a marked preference for Griffith's establishment and use of place in the early short films set in the countryside.[17]

However, the evidence of Griffith's features undermines Petric's final contention that short "country" films like THE COUNTRY DOCTOR (1909) and A CORNER IN WHEAT were more successful in presenting "the landscape [as] an integrated component of the overall structure, transcending the role of picturesque background and becoming a psychological and ideological indicator of the narrative content."[18]

But Griffith's rendering of place in his rural films is much more than a matter of evocative nostalgia. Vlada Petric felt that what made Griffith's rendering of place so special, particularly in his films containing rural settings, was the director's adeptness at using film technique to reveal ideas and feelings inherent in the settings:

> The visual composition in Griffith's early films is often extremely cinematic in both its photographic authenticity and its pictorial execution. His earliest successful films of this kind are the best examples of the metaphoric and intellectual trend of primitive cinema [15].

Upon closer examination, an early film like A CORNER IN WHEAT (1909) does provide fine examples of how Griffith's evocation of rural life often touches the symbolic and poetic. In much the same manner that he establishes a relationship between place, theme, and emotion in his images of the urban poor and the urban rich in this short film, Griffith employs repetitive, parallel shots to convey the physical and emotional changes in rural life as a result of the "Wheat King's" monopoly of the grain market. The film opens with a shot of peace and stability: a large haystack forms the background as a farmer methodically examines the contents of a bag of seeds, while his wife and child look on. To the right, and stretched somewhat diagonally across the screen, is the front porch of the family's neat wooden house. The soft morning light; the graceful, deliberate movement of the farmer's hands as he dips into the seeds and allows them to slip through his fingers; and the placid poses of wife and child around the bag are consciously reminiscent of a Millet painting. [16]

And this painterly impression is carried out in the next shot of plowed fields. The long shot-long take here initially allows the viewer to contemplate the curve of furrows receding from the camera to meet at the horizon. Once drawn to the horizon line, we notice small, dark figures emerging from the earth and moving up along the rows, frame right. As the figures get closer to the camera, we recognize the farmer and an assistant sowing, and, behind them, another assistant leading two white horses who pull a plow. Farmer, assistants, plow, and horses exit frame right and, for a few seconds, the quiet spectacle of fields and sky returns. Then, from frame left, the farmer and his assistant enter, methodically casting seeds before them with a sweeping arc of their arms. The images here are again lit by the morning sun and take on the same warm glow of the shot of house, haystack, and family group.

Griffith returns to these two basic shots, in reverse order, in the middle and at the end of A CORNER IN WHEAT. In one shot, as mother

> reality. It possessed the essentials of a room where American life is lived.[11]

Forever after, it seems, Griffith would hearken to this memory. For it was in his cinematic recreations of this rural middle-class life that Griffith was best able to balance the poetic and the realist strains in his nature, and to achieve a truly lyrical depiction of place. "I believe that the sense of beauty is developed by environment," Griffith once proclaimed.[12] It is clear from his films of rural America that his sense of beauty was nurtured by his life in, and his memories of, his Kentucky home. In speaking of his work on WAY DOWN EAST (1920), for example, Griffith revealed the profundity of this influence on his depiction of place on the screen:

> I was making the picture *Way Down East* with Lillian Gish and Richard Barthelmess, [and] it was necessary to introduce into the picture as much pastoral beauty as possible. Not only in this picture, but all the others where similar scenes were required, I tried to find a scene that would match a vivid memory of our old farm down in Kentucky.
>
> There was a small field close behind that farmhouse. I went out to it early one spring morning, when a boy, with a little pail to gather dewberries. The berry patch was on a gently sloping hillside. Behind it was a double log where lived two Negro families that had been slaves of my parents. Beside the rambling cabins flowed a small stream and on one side of the patch there was a stake-and-rider rail fence. Several larks were soaring up and down from this rail fence, singing ecstatically in the clear spring morning. In memory, I always seem to see around this entire scene a luminous glow of joy. As I walked, it seemed that my bare feet hardly touched the ground. Of course, I did not realize then that never again would I know such pure joy, such singing, soaring ecstasy as that which my childish heart knew that spring morning long ago.[13]

"Make no mistake," Griffith said elsewhere in his autobiography, "I hold no nostalgic grief for the past."[14] But the sense of detail and tender moods found in the "Apple Pie Bride" episode of HOME SWEET HOME (1914), the opening and closing scenes of THE AVENGING CONSCIENCE (1914), the first half of THE BIRTH OF A NATION (1915), the early scenes of the modern episode of INTOLERANCE (1916), A ROMANCE OF HAPPY VALLEY (1919), TRUE HEART SUSIE (1919), THE GREATEST QUESTION (1919), WAY DOWN EAST (1920),THE WHITE ROSE (1923), and ABRAHAM LINCOLN (1930), reveal that while Griffith may not have felt any nostalgic grief for the past, he did maintain a great nostalgic love for the places of his past.

> porary life appear in retrospect to excel his period or costume pieces... the contemporary material has, by now, the unmistakable veracity of photography by an Atget or a Brady.[8]

However, Griffith's strikingly direct, steel-engraved pictures of poverty became somewhat softened, visually and emotionally, when the setting was not New York or some other major American city. From up close, a life of poverty was what it appeared to be on the surface--the emotion and "meaning"was laid bare in every crumbling brick façade, every chipped teacup, every well-mended dress. From a distance, though, slums and ghettos became metaphoric and allegoric to Griffith. They represented less immediate, contemporary issues than timeless feelings and concepts. Griffith doesn't totally falsify place when he depicts "foreign" poverty in films like BROKEN BLOSSOMS (1919), DREAM STREET (1922), and ISN'T LIFE WONDERFUL (1924). The realistic detail is still there--the bare walls and floors; the minimal, simple furnishings; the dust and grime; the worn, patched clothing. But Griffith's camera work, composition, and editing, in stylizing and otherwise altering our perception of surface realism, seeks to convey certain universal abstractions about life and human nature hidden beneath what otherwise might be taken as "only" melodramatic psycho-social case studies of the poor.[9]

It appears Griffith's early life taught him that poetry and reality could co-exist in the most unlikely places. This is one of the central themes of BROKEN BLOSSOMS, and it is a notion that at least partially justifies the film's romanticized "evocation of misty streets, piers gleaming, the tracery of rigging on a skyline, [and] cramped lodging-house rooms."[10] Griffith once recalled that the source of his "sense of beauty", as well as truth, was not just the Keats, Tennyson, and Shakespeare he had had read to him as a "country boy," but, more fundamentally, his association of his rural environment with the exalted ideas and emotions these writers' works conjured up:

> I can summon at any moment a vision of the room in which my father read to my mother, my brother, my sister and me... It was a smallish room with a great fireplace of rough stones. It was part of my day's business to provide the back-log for the fireplace. There were two windows. One looked upon a wheat field with the turnpike alongside it. The other upon a fringe of black woods. It was a rather bare room, for, like all others in the South, we had little after the war. But the walls were gray. The furniture was dark and old. There were a few good books. That was a beautiful room. Not only for the sentiment of its associations, but in

followed by a period of poverty and degradation in various cities (Griffith's autobiographical descriptions of urban back alleys and "flophouses" filled with vermin and filth are particularly harrowing).[5] Out of these strikingly different experiences evolved a vision which sought to infuse the real with the ideal, or, perhaps, to temper the ideal with the real.

While Griffith eventually took great pride in obtaining the outward signs and symbols of sophistication and elegance, to the end he thought himself most essentially "the farmer boy from Kentucky." [6] This might explain, in part, Griffith's only weakness as a creator of place in his films: the frequently shallow and clichéd depiction of the life of the rich. A number of early short films, as well as features like INTOLERANCE (1916), WAY DOWN EAST (1920), ORPHANS OF THE STORM (1922), ONE EXCITING NIGHT (1922), THE SORROWS OF SATAN (1925), and LADY OF THE PAVEMENTS (1929) conjure up the world of the wealthy largely through conventional expedients: spacious (often pillared) marble halls, mahogany woodwork, overstuffed brocade furnishings, oil paintings with gilt frames, potted palms, feathered fans, ropes of pearls. Not that such signifiers of plenty are invalid, but, as with his own transformation from "country jake" to sophisticated artist, Griffith never proceeded much beyond representational values in his use of the visual signs of the privileged classes. There is little attempt to have the elements of mise-en-scène and photography that create place in film relate meaningfully to character or theme--to be their elaboration or extension. At most, settings, costumes, props, and lighting effects provide a mild sort of atmospheric background to the narrative action, or depict life among the wealthy in terms of lavish, conspicuous consumption, usually carrying with it the moral taint of decadence and sinfulness.[7]

But if Griffith's depictions of upper class milieux were usually sketchy and conventional, he had had enough experience with urban poverty and, earlier, with rural life, to bring conviction to his visualizations of these environments. The gray, sharply-etched images Griffith created for such sequences as the factory strike in INTOLERANCE (1916, camera: Billy Bitzer) and the tenement and factory scenes in THE STRUGGLE (1931, camera: Joseph Ruttenberg) provide a hard, cool visual objectivity that counterpoints the often melodramatic and sentimental strain in characters and events. And more than one critic has praised Griffith for his creation of a visually and emotionally accurate sense of place in these films treating American urban poverty:

> It is remarkable to what extent Griffith's films of contem-

evocation of place--in conveying, through physical details of setting and costume, overall photographic quality, and compositional elements, an immediate sense of both the surfaces and essences of life as experienced in various periods, locales, and classes. Place, in the hands of Griffith and his cinematographers (most notably G.W. "Billy" Bitzer), was a concept embracing the physical, the metaphorical, and the metaphysical, especially as it related to the basic issue of how films could/should render and use place. In his last interview, Griffith made his position about film and place clear in deceptively simple terms:

> [Films impart] the beauty of moving wind in the trees, the little movement in a beautiful blowing on the blossoms in the trees... No still painting--not the greatest ever--was anything but a still picture. But the moving picture? The moving picture is beautiful: the moving of wind on beautiful trees is more beautiful than a painting.[1]

As Vlada Petric notes, these lines find Griffith "poetically" defining the "ontological nature of motion picture photography, with its capacity for capturing the essence of photographic reality, the subtle vibrations of nature and the intrinsic atmosphere of an environment, imperceptible in everyday life."[2]

From his first film THE ADVENTURES OF DOLLIE (1908) to his last THE STRUGGLE (1931), Griffith would reveal, in the words of biographer Richard Schickel, how "the movies could, more easily and often more powerfully than any other fictional form, obey the famous Jamesian dictum that 'landscape is character' ".[3]

> Down in Old Kentucky, near Louisville, was the house of my father, Colonel Jacob Wark Griffith, a Confederate cavalry officer. The house was on a small hill and on all sides sloped meadows where sheep and cows and horses often grazed. Beyond a field in front of the house ran a dusty turnpike that had been laid by my father.
> .... A narrow lane led from our house to the turnpike. Sometimes by day along this old pike moved droves of cattle, white splashes of sheep, rattling carts and wagons, jogging buggies. By night, these same buggies carried sweethearts and the flapping leather covers were often gilded by the new white spring moon.[4]

It is with this picture of his birthplace that Griffith began his unfinished autobiography. Its rather unadorned descriptive realism shading into impressionistic romantic nostalgia is indicative of Griffith's approach to the delineation of place in his films. The poetic realism of this passage (and of his films) has its roots in Griffith's life: a rural boyhood filled with heroic tales of the American Civil War,

D.W. Griffith's Poetics of Place and the Rural Ideal

Alexander Doty

American film director David Wark (D.W.) Griffith (1875-1948) has been called everything from "The Father of Film" to "The Man Who Invented Hollywood." He was certainly one of the first directors to whom the appellation *auteur* could be accurately applied. His influence on future generations of filmmakers has been attested to so often by directors and critics that it has become a commonplace of film history. But what of the films of this legend in the 1980s? What do they have to offer beside their value as historical milestones and inspirational sources for later artists?

Their sentimental and melodramatic narratives, borrowed largely from nineteenth century stage conventions, have dated badly, and in some cases disastrously, all present-day apologists to the contrary. Characterization? Only if one speaks of the acting of certain roles and not the character's fictional conception. The degree to which the artistry of some of Griffith's stock company of actors saved his films'characters (and many of his films) from one-dimensionality and clichéd banality has never been fully or properly appreciated (with the possible exception of the actress Lillian Gish). Technique? Much of what was innovative about Griffith's technique inevitably has come to seem less than revolutionary through repeated use and refinements, even if one struggles to keep an historical perspective on the matter. True, Griffith's canon contains some crosscut finales, special expressionistic lighting effects, and other technical flourishes that still compel admiration. But usually it is an admiration tinged with a condescending "it holds up well" attitude.

Yet there *is* a case to be made for the continuing artistic merit of Griffith's films, apart from historic and influence considerations. Almost all of the director's films remain vital and valuable in their

معالجته لحياة الريف فى أفلام قصيرة مثل **ركن فى القمح** (١٩٠٩) عن قدرته المبكرة على مزج الواقعية الاجتماعية والشاعرية فى الصور التى قدمها للمناظر الريفية . وقد أنتج جريفيث سنة ١٩١٩ ثلاثية تعتبر رائعته فى هذا المضمار وهى : **قصة الوادى السعيد** ، **أعظم سؤال** ، **سوزى ذات القلب الصادق** ، وفى هذه الأفلام ، وأيضا فى إنتاجه لفيلم **الطريق نحو الشرق** (١٩٢٠) يظهر جريفيث جماليات للمكان تتجاوز مجرد استحضار المكان الممزوج بالحنين ، فالمكان فى هذه الأفلام يعكس ـــ عن طريق المجاز ـــ ملامح عاطفية ونفسية وأيديولوجية فى القصة والشخصية على السواء .

ما زالت أفلام مثل **الطريق نحو الشرق** و**سوزى ذات القلب الصادق** تمتع المشاهد لأنها تتيح له اختبار لحظات من التناغم الرفيع من خلال صور تجسد طبيعة تستلهم جنات عدن : صور يقدمها جريفيث تقديما دقيقا وموحيا على الشاشة .

جماليات المكان والريف المثالى

فى أفلام د. و. جريفيث

ألكسندر دولى

يحتل المخرج الأمريكى ديفيد وورك جريفيث (١٨٧٥ — ١٩٤٨) مكانة مرموقة فى تاريخ السينما العالمية . وقد أشاد النقاد والمؤرخون على السواء بإبداعاته التقنية ، كما أكدوا الأثر الذى تركته أفلامه على صنّاع الأفلام السينمائية فى جميع أنحاء العالم : غير أن الزمن قد ترك بصماته على أفلام جريفيث ، فبعد انقضاء ما يناهز الخمسين عاما على إنتاج آخر هذه الأفلام ، فقدت أعماله رونقها وجدتها ، وأصبحت المظاهر التقنية التى بدت ثورية فى حينها بالية ، وقد عفا عليها الزمن إلى حد بعيد ، ولكن لا جدال فى أن أفلام جريفيث ما زالت تتمتع بقيمة فنية وهذا بغض النظر عن قيمتها التاريخية وتأثيرها على ما أنتج فى أعقابها من أفلام . وتنبع قيمة أفلام جريفيث الفنية وحيويتها فى غضون الثمانينات (أى بعد ما يقرب من نصف قرن من إنتاجها) من قدرتها على استدعاء المكان . فتستحضر أفلامه هذه إحساسا مباشرا بالحياة — مظهرها وجوهرها — كما يعيشها الإنسان فى الحقب التاريخية والأماكن والطبقات الاجتماعية المختلفة . وتنجح هذه الأفلام فى هذا الاستحضار من خلال تفاصيل المناظر الطبيعية والديكور والملابس ، ومن خلال كيفية التصوير الكلى ، وأيضا من خلال عناصر التشكيل . وقد أصبح المكان بين يدى جريفيث ، والمصورين الذين استعان بهم (وبخاصة ج . و . بيتزير) مفهوما يحتوى الجوانب الفيزيقية والمجازية والميتافيزيقية معاً .

ولكن جريفيث لم ينجح فى مجال الإبداع السينمائى للمكان فى تصوير حياة الأغنياء ، فكثيراً ما يلوح هذا التصوير سطحيا وجامدا أقرب إلى الكليشيه . وكان جريفيث يكتفى على وجه العموم باستغلال مظاهر الغنى لمجرد وظيفتها التمثيلية ، لكنه لم يبذل جهدا من أجل استكناه دلالة للمكان من خلال عناصر الإخراج والتصوير حتى يصبح الإحساس بالمكان تطويرا بصريا للشخصية والثيمة وامتدادا لهما .

وإذا كان تصوير جريفيث لأوساط الطبقات العليا قد ظل هيكليا وتقليديا فإن خبرته بحياة الطبقة الوسطى الريفية وبمظاهر الفقر فى المدن قد ساعدت على إضفاء الدقة والمصداقية على تصويره السينمائى لهذه الحياة والمظاهر ، وذلك حتى فى حالة ما إذا اصطبغت قصص الأفلام التى تصورهما بالميلودراما والعاطفية . وتكشف بعض أفلامه القصيرة مثل **لصوص ليلة عيد الميلاد**(١٩٠٨) **وفرسان زقاق الخنزير** (١٩١٢) ، وبعض أفلامه الطويلة مثل **الهروب** (١٩١٤) ، **التعصب** (١٩١٦) ، **النوار المحطم** (١٩١٩) ، **أليست الحياة رائعة** (١٩٢٤) ، **الصراع** (١٩٣١) ، نقول : تكشف كل هذه الأفلام عن الطريقة التى استطاع بها جريفيث أن يستغل دلالة المكان العاطفية والنفسية والمجازية فى التعبير عن مظاهر الفقر فى حياة المدينة .

غير أن جريفيث تمكن من التوفيق بين الشاعرية والواقعية اللتين كانتا تتنازعان طبيعته فى تصويره لحياة الطبقة الوسطى الريفية ، وذلك من أجل التوصل إلى استدعاء غنائى أصيل للمكان . وقد أسفرت

them. They didn't have to be pondered in Alexandria. Which isn't to say that they could be rendered everywhere, even in Blackpool or London. There, by a grey sea, in a thick fog, I'd seemed to have lost them--though they turned out to have been kept secret and safe, and are actually everlasting. Yet the memories were only to be revealed when the time and place were right, which is to say when I was finally ready to match the experience they recall with its meaning; to do so through a work of art; to write *Solomon's Folly.*

"Recreate." I want to emphasize that word. It holds the key to why, even once I'd understood that mine was to be a novel set in Alexandria, it still wasn't necessary for me to write it there. I was imaginatively recreating, and fictionalizing, a remembered city. I wasn't aiming to give an historically authentic account of somewhere in the 1870s, let alone of a place currently in existence. I had no desire to reproduce an urban fact with a verbal photograph of the external reality called Alexandria. Even more than deliberately cultivating ignorance of the actual city, therefore, I simply found it irrelevant.

Of course, this entire approach would have been strongly censured by a Naturalist like Zola. He denied the novelist the right to re-create the world in his own image. A Balzac should, rather, have recorded real life as exactly and objectively as possible. Happily, Zola himself was too talented and passionate an artist to practise what he preached. His own fiction defies the "scientific" precepts of an arid Naturalism. At least it does when his writing is at its very best.

Unawares then, Zola the powerful novelist disagrees with Zola the dry theorist. He tacitly endorses a statement made by his childhood friend Cézanne: "I have not reproduced Nature, I have represented it". As if to clinch his point, the Impressionist Master, who'd so often set up his easel in the brilliant open air of his beloved Provence, painted the radiantly fresh *Vase of Flowers,* now in the National Gallery of Art in Washington, with paper flowers as his model.

Following in Cézanne's footsteps, and even Zola's it seems, I too chose to represent rather than reproduce. I sought to re-create Alexandria--or so I say. But repeating myself here, I can't help wondering if it's more than a half-truth to claim the city for my subject. Didn't I decide to evoke my birthplace because the process would inevitably also conjure up my first feelings and experiences? Thus, through the medium of somewhere dreamed back into being; through the elaborate refractions of art, I could proceed to represent my own nature, at last revealed as the true subject of my novel. *Solomon's Folly, c'est moi.* If that is indeed the case, no wonder I wasn't interested in giving a painstakingly accurate account of Alexandria. Far from wanting to produce its verbal facsimile, I sought only to exploit it for another, more selfish end.

What paper flowers guided my representation of myself? They were reminiscences of an ancient seaport and so of the infant who'd registered the Alexandrian impressions. Spurs to the imagination more than models for faithful copying, they were as portable as I who carry

novel-in-progress. He advised me to forget about Volume Two, planned to end with the Dreyfus Case, and Volume Three, "Death In Paris". 'Entirely rewrite Volume One, "The Flight Out of Egypt," as a novel in itself', he said. 'It doesn't require completion by addition, but through deepening. Bring out what's already there though only implicit at the moment, namely the boy Albert's relationship with his parents'. Well, I grunted and groaned but took his advice. (I was to thank him for it in a dedication.) At last, it seemed, I'd moved from an apparent theme to my real story: infancy in Alexandria.

Why did I take so long to see the best structure and form for my novel? And how could I have been so painfully slow to recognize my true subject when an accelerating Remembrance of Things Past had been encouraging me to deal with it ever since going up to Cambridge? They're difficult questions. Perhaps a writer's progress would be smoother if he were fully aware of all the technical problems he is in fact unwittingly trying to solve. But for myself, I barely knew, throughout the writing of Volume One, that I was seeking a better way to organize, draw out and limit my material. This was probably because when a writer encounters a technical obstacle, he is rarely doing just that. He's usually confronting in it a pressing need for clarification of some, or all, of what he's trying to say. Until such clarification is possible, he obviously won't be in a position to resolve the specific problem of structure or form that demands it. And so the technical difficulty, if he knows of it, will just go on nagging at him, painfully out of proportion to its seeming signifiance; or, if he's luckier, as I was, it will live on below the threshold of his awareness.

This disguised search for what the writer has to say conceals, in its turn, a further process. It is the sorting out and making accessible of the area of the novelist's self that the work-in-progress needs to draw on then express in the transmuted form of art. But wasn't that already done in my case? Alexandria, or, more properly, my reminiscences of it, were already to the forefront of my mind. And yet my perception of my true subject took an unconscionable time. True. I suppose it must have been because to the extent that I wanted to recall the city of my childhood on paper, to that extent I was hesitant to relive the disturbingly primitive feelings of infancy. I had to wait for the courage to abandon escapist nostalgia in favour of emotional reality--wait without knowing I was doing so, or why. Only then could I truly see what I wanted to say and how best to say it. Now, at last, I could, to paraphrase Camus, recreate the image that had, long ago, first captured my imagination.

I'm aware that these remarks about keeping ones distance from a fictional locale gives a misleading impression of the way I actually worked on *Solomon's Folly.* In fact, I never formulated a deliberate policy of giving Alexandria a wide berth. For at the outset I simply didn't know that the novel I intended to write would turn out to be set in Alexandria.

"What!", some inner voice protests, with a wince at such a disorganized way of proceeding. Well, the sad truth is that, like Humpty Dumpty, the writer often doesn't know what he means till he hears what he says. In this sense, writing fiction is discovery. The novelist who can't bear the anxiety of losing his apparent theme will never find his true story.

What was my "apparent theme", as I've called it? Let me answer by recalling a conversation with my uncle in Paris. He told me about a man who'd made a fortune in tobacco--or perhaps sugar--in South America, given it to a charitable cause, then, years after, impoverished and alone, committed suicide in a cheap hotel room near... was it the *Place Pigale?* He'd left a note. Someone still had the report of the death clipped from *Le Figaro.* What was its date? I no longer remember. What I *do* recall is feeling that it would have been most telling for him to have killed himself on the day of Hitler's invasion of Paris.

My imagination went on playing with the anecdote. Over the next few weeks it drew out further possibilities and closed off others. So that when I went for a solitary walk down Madrid's *Avenida Castellana* on New Year's morning 1970, I suddenly knew I was going to write a novel. I also felt that I should give an extended sense of the ex-millionaire's life that was cut off in 1940 at the age of, say, seventy. But where should I place his childhood, in what had necessarily become the 1870s, since I didn't then know South America? Wandering on through that clear, marvellously bracing Madrid air, surrounded by clipped lime trees and *belle époque* palaces, a locale that I *did* know suggested itself: Alexandria. Alexandria the nineteenth century city with its villas and gardens. Yes, I would write a trilogy--no less! Volume One would be set in the place of our childhood.

I wrote quickly and finished the first part by the middle of the summer. I asked a close friend to look at it. He reads everything I write. He's exceptionally good at seeing what my work is trying to say despite its author's clumsy attempts to tyrannize it into conformity with his own, cruder designs. He's also skilful, not to say patient in dealing with the ill tempered reception accorded his often devastating criticisms. Ill-tempered! That hardly describes my reaction to his reading of my

E.M. Forster, distinguished novelist, had memories of the city gave Alexandria, and thus my own recollections of it, a seal of approval. It encouraged me in a Remembrance of Things Past that, believe it or not, I was scarcely aware had been preceded by Proust's. And besides, Forster's remarks made me realize, for the first time, that Alexandria could be looked back on more realistically than as a place of idealized infancy or a focus of family nostalgia.

Forster raised a further possibility. By virtue of being a novelist--though not, I hasten to add, through any explicit statement--he suggested to me the idea of writing a piece of fiction set in Alexandria; a book such as he himself, interestingly enough, never produced. Indeed, Forster's very presence in Cambridge, the honour in which he'd been welcomed back, encouraged me to hope our far from narrowly academic university might somehow make its face to shine upon just such an entreprise. As it did, once I finished my Ph.D., thanks to a Reverend Benefactor.

Oh dear! We've just disturbed the old clergyman. He's been dozing over Earl Grey and Battenburg as peacefully as the Doormouse in the Mad Hatter's tea party. But now he looks quite bewildered, especially noticing *Solomon's Folly* on the wicker table. He's remembered that it was completed with his travel award yet he still can't understand why its author didn't write an Alexandrian novel in Alexandria?

Perhaps I'd understood the virtues of Ignorance, as did another man of the cloth, the Reverend Sidney Smith, to judge by his dictum: a reviewer should never read the book; it prejudices the mind so. After all, I might have reflected that Conrad produced his greatest novel, *Nostromo,* in spite of--or, in some senses, because of--his lack of first-hand knowledge of its Central American setting. Or I may have considered that of the brilliant trio Shakespeare, Dryden and Shaw, each of whom dealt dramatically yet so very differently with Cleopatra, in other words my own Egypt, not one visited the country. And the novel *Thais,* a "perfect work of art" as Forster calls it, is set in a remote city its author Anatole France had never been to either: Alexandria.

Possibly I felt that unfamiliarity breeds intent. As the English writer Richard Hughes said, if you're describing a place that you don't know, the first thing you'll be forced to do is to make it clear to yourself. That's half the battle in making it clear to the reader. I can't think of a greater vindication of the positive role of Ignorance than Richard Hughes' own classic novel *A High Wind In Jamaica.* It opens with an amazingly powerful and accurate evocation of the West Indies and the young author hadn't even been there.

"I hope I'm not disturbing you".

"It's alright. I can finish this afterwards". He asked me to sit down.

The sofa was covered with a travelling rug and antimacassar. There was a blue hydrangia in the middle of the table. The snug coal fire was surmounted by invitation cards and greetings in a child's hand. And to one side of the room I could see crowded bookcases.

"Would you like a drink?" He suggested a fruit juice. "Or would you prefer something stronger?" Then he was mumbling, disappearing into an adjoining room, "I think there's another glass somewhere".

"Not quite orange squash, is it?" he said as I sipped the liquid. I was asking myself if that was a rim of toothpaste at the bottom of my Dubonnet. I've never been entirely sure. What I *am* certain of is that Forster tolerated, with a courtesy verging on warmth, the visit of a gauche undergraduate making the most of the Cambridge custom of calling on people unannounced--that two-edged sword! And I know that I was soon telling him of how the air, the trees, the sea on the French Riviera had all brought Alexandria back to me this summer.

Alexandria! He half-laughed. What a funny mixture of trade and history! But in ridiculing the place he was also, I now suspect, gently mocking a young man for taking it so seriously. But which young man? For Forster too had lived in the city once. Quite a while ago, he told me.

We talked on. Soon he was wandering over to a bookcase. He took out a paper bound volume of modern Greek poetry and gave it to me to look at. It had yellowing pages of irregular size, their edges ragged from having been cut. I can't remember if there was an inscription.

There must have been of course. The author, Constantine Cavafy, would have penned it to his friend, admirer and champion, Edward Morgan Forster. It would have celebrated their time together in Alexandria, the place about which the Englishman wrote two books; in which he worried out his great novel set in India; the city in which he first experienced sexual love and true happiness. Yet if I had read such an inscription at the time, I wouldn't have been much the wiser. I'd barely heard of Cavafy till that moment, or really known of my host's associations with Alexandria.

Whatever my ignorance on visiting Forster, however, our meeting, doubtless eminently forgettable from his point of view, was vital to me. It kept my newly awakened Alexandria very much alive in my mind. I don't just mean that the subject came up in conversation and that we exchanged a few reminiscences. Rather, in my eyes, the mere fact that

good. Vacationing in the South of France, I'd go for walks with my uncle. There, among cypresses, lemon trees and fragrant pines, he'd recall the gardens at Nouzha, the palms in Montazah. Again he'd seem to breathe truly salubrious air. Then we'd wander onto the beach and before we'd swum more than a few strokes, he'd be reminded of the magnificent bathing at Agami, of the summer cabin at Stanley Bay. He'd go on to talk about some distant afternoon in Bulkeley; friends from Ibrahimieh now living in Paris; the life we'd lived in Alexandria; the manner of our departure from Egypt. But always his thoughts would return to long summers by the sea--that very Mediterranean in which we were by this time just standing. It was joining us to Alexandria. It was finally reuniting me with all my memories and thoughts about that suddenly far from remote place.

Something of the sort was what I blurted out to E.M. Forster in my first Michaelmas Term in Cambridge. Inevitably I'd read *Passage to India* at school and was intrigued to hear, on arriving at the university, that its old author pottered all--too-accessibly around his college in a cloth cap. Undergraduates regarded him as a household god--or was it as fair game? Seeing that he and his stick had strayed out of Kings one evening; thrilled to find myself sharing an otherwise deserted West Road with one of the century's major writers, I intruded upon his solitude.

"Excuse me, but are you E.M. Forster?"
"Yes". A pause. Then mildly: "What's your name?"

A brief exchange ensued--proof positive, I felt the instant it had ended, that I should become the writer I'd always really wanted to be. There'd been a laying on of hands in the nocturnal stillness of West Road. Silly, isn't it? At least I have the consolation of knowing that over the years other undergraduates had some such experience. Several of my friends can match my Forster anecdote. It helps me feel a little less absurd. Though I somehow imagine that the old man might not have been overly troubled by that sort of foolishness. How well he understood youthful enthusiasm! Just think of Adela Quested's pursuit of the "real India". Forster knew that to be embarrassingly passionate is not quite the worst that can befall one. Nor is social ineptitude. Besides, I *did* take courage from him to write.

A few weeks later, I called on Forster in Kings. It was after dinner and he was in the middle of writing what looked like a letter in his Edwardian sitting room.

changing room, I claimed to have found a bottle of sugar cane juice instead. Actually it was the diluted blackcurrent drink I'd brought to school that morning. Looking back, I feel my fib performed a miracle of sorts. Sugar cane was something we'd loved to chew in Alexandria, surrendering up a length only when it looked like rotten rope. So in my mind I'd turned water into wine; *Ribena* into sugar cane juice; Blackpool into Alexandria. Indeed, Blackpool had been sloughed off twice--as football boots no less than as a blackcurrent drink--all to make way for Alexander the Great's city.

It seems that all the time I'd apparently forsaken Alexandria, I was secretly remembering her; yearning for her. Yet my faithfulness was such a well-guarded secret that I kept it even from myself. The part of me that was privy to it only really shared it with the rest of me when I went up to Cambridge. So at the time in Blackpool, in London, I simply experienced my longing as profound melancholy, not recognizing it for the home-sickness it really was.

On Sunday afternoons before tea, I'd wander with the other boarders in my junior school through what felt like eternal winter, cutting my fingers on the spikes of coarse grass I pulled off sand dunes littered with old shoes, dismembered dolls, streaming rolls of bus tickets. Later, in London, I'd do my Latin homework atop smoky trolley buses barely inching through fog on the Edgeware Road. In my briefcase there'd be a swimming costume and towel. But standing shivering before the greenish chlorinated glitter of the school's indoor pool; walking by the unabated harshness of the Irish sea, did I ever suspect that somewhere inside me I was longing to bathe again on a brilliant summer morning; that I was waiting for Mohammed, still alive somewhere, to arrive with the basket of flat bread filled with *feta* cheese and Greek olives; or that in my mind's eye a fisherman was frying us part of his previous hour's catch on the sand by the beach house? I wonder if I recognized for as much as a moment that I still wanted to sabotage an enforced siesta by climbing off the high, brass bed to look at my cousin's gift of a box of silk worms munching mulberry leaves by light entering the *jalousies.* Surely I must have felt my infant head being splashed again with eau de cologne once the long hour was over; smelt the jasmine my mother and her sisters strung into bracelets on the dark veranda long after we'd been kissed for the night.

Well, a time *did* come when I smelt, felt, saw and remembered. Alexandria, a city so long unreal to me, was simply recalled to life. In retrospect, I see it all started the summer I went up to Cambridge. I'd gone abroad for the first time since returning to England to live for

Did I forget thee, O Alexandria? Must my right hand forget her cunning and my tongue cleave to the roof of my mouth? Let me say, by way of extenuation, that the ethos of suburban London, of my British middle class schools was so remote from anything to be encountered in the Nile delta that it would have been well nigh impossible to be mindful of two such different realities simultaneously. How shall we sing the Lord's song: in a strange land?

And *what* a strange land! Casting my mind back to it, I find my memory is not only made up of impressions received after our final departure from Egypt. It is a composite of what I registered on successive homecomings from the late '40s on. I recall an England of ration cards, of unrelievedly English food, with a blitzed London and its derelict East End. And in the North, to which we were once evacuated, we came upon one of Blackpool's boarding houses, out of season. There, facing the grey fury of the Irish sea, we met our landlady's husband, the short-sighted projectionist in a local cinema. His mother was an unimaginably aged woman who slept all day and had to have her yellow feet soaked in hot water for hours whenever her toe nails were to be clipped. Mrs. Worsop herself was taking cooking lessons--and none-too-soon. For who among us downed that cold meat, all good gristle, served up with lumpy, luke-warm gravy? Not even Mrs. Pareira tried the Blackpool Rockcakes. Her earrings were like slices of onion from her native Spain, and her husband could sleep standing up. Personally, I always suspected Mr. Steele of eating, for he was from Yorkshire and wore the gold watch chain he'd exchanged for a lifetime on some factory floor. And Jan, the retiring Dutchman, ate everything with a smile. His arm was tattooed: he'd been in a concentration camp. As for the quiet gentleman in the grey business suit whose name I never knew, well, he simply didn't come to his table one morning. He was still up in his room, hanging from the ceiling by the flex from the electric bar fire.

My brother and I wanted to have a look. We'd never seen a suicide. Of course we weren't allowed to. Apart from anything else, this was supposed to be a place where we'd been sent to avoid death; a world remote from all the dangers of a revolutionary, violently nationalist Egypt. Egypt: so far away now. Alexandria: all but unimaginable here where Stanley Matthews had just won Blackpool the football cup. Bearing high the gold medal, awarded by a young queen, he was driving to universal acclaim down the sea front's illuminated Golden Mile.

Stan's son was in my brother's class. Even that didn't make me like football any the more. On Sports afternoons I was always contriving to lose my boots, though on one occasion, rummaging through the dim

I came across the quotation in V.S. Naipaul's fine novel *The Mimic Men.* Now, more than a decade since reading it, I've forgotten exactly who made the remark and have never bothered to hunt back through the book, telling myself that I'd never find a copy in any of those far-flung corners of the globe I've landed up in over the years. Besides, don't I prefer to play the game of guessing whether the sentiment's Roman, or if an ancient Greek might possibly have expressed it, despite the smallness of Hellenic states, scant proof against internecine war? The truth is, I suppose, that I'm simply reluctant to return to the remark; to do more than quote it *en passant,* with the kind of smile appropriate to genial, studiedly superficial conversation. For if I were really to wonder if happiness does indeed derive from being born in a great city, wouldn't I soon conclude that, whatever its original substance, the remark sounds absurdly grandiose in my case? At once Cain and Abel, I'd deprive myself of my birthright to membership of life's elect. And the mere fact of being born in Alexandria would hardly counterbalance my English breeding, let alone legitimize my Alexandrian novel. All of which would be bad enough. Only by now I'd be doubting that I am, in any case happy—Better far not to ponder the quotation or track it down. Let sleeping dogs lie.

Such reflections on my birth have slumbered just as deeply as did memories of an Alexandrian infancy after my family left Egypt for good in the mid 1950s. In fact, those two sleeps are really one and the same. Perhaps I can give some indication of how dreamless a doze it felt by describing my reaction to a Christmas present in 1956--or was it '7? It was an encyclopedia of *Places,* actually given to my brother on that December morning in our new house in North London. It formed part of a set, of which I was unwrapping *People.* Naturally, like all older brothers, I regarded *Places* as intended for me too. Somehow it is I who now seem to possess it, (as I continue to own *People*). I know this because I turned to the entry on Alexandria in the summer of 1983, just before returning to Egypt. Besides being struck by how dated the article sounded, with its mentions of beaches for different nationalities and British sporting clubs, my adult self was surprised to be reading it for the first time. How could I have failed to steal even a glance when coveting the volume all those years ago? It would appear that I wasn't thinking very much about Alexandria then, for all the dramatic news about Egypt every night on B.B.C. television.

> a new subject for a story; and once more I am pulled back to my desk and have to rush to start writing and writing again. And it's always like that, always; I have no rest from myself, and I feel that I am consuming my own life, that for the sake of the honey I give to someone in a void, I despoil my finest flowers of their pollen, tear them up, trample on their roots. Do you think I am mad?
>
> (Act II, Signet Classic, p.134)

To which Nina, a young girl replies, quite properly for one of her tender years:

> "I refuse to try to understand you!"

Why, one may ask, mocking or pitying such an original species, do authors so afflict themselves? Probably because only part of what the artist does is a gift of the Muses; the Spirit listing to blow, like the wind, in our direction. The greater part of our work, many of us have found, lies in stalking our subject, our theme. Some of us learn to stay up late enough to glimpse it in badinage about how provincial London's becoming and why it's quite out of the question to go there to write. Others practise early rising to track it down in the clear, meditative solitude of morning. Either way, we're dogs hunting in primaeval forests for truffles; creatures driven on in the very uncommon pursuit of that Holy Grail: what we have to say.

Now, what one has to say also reveals who one is. For the creative process somehow rouses one's sleeping dogs. And it's precisely through the noise of wolfish howling, the glint of slavering fangs, the wild dogs in the basement as Nietzsche calls them, that the artist heeds the Socratic precept: "Know Thyself". Quite why he, unlike his fellow man, chooses to do so through the medium of art is a very big, and an important question. To confront it now would, however, be a major digression. We'd never answer those apparently lesser, yet nonetheless pressing enquiries about Alexandria I hear my testy schoolmaster self both rebuking me for evading and insisting that I address forwith.

So how is it that somebody who is British comes to write an Alexandrian novel? I shan't take refuge in replying that, for good or ill, the city's most famous literary work, *The Alexandria Quartet,* is by an Englishman. I should, rather, answer more directly, meaning personally. If I do, I can immediately counter the charge that I'm English bred--if charge it be--by boasting Alexandrian birth. My father served in Egypt in the British Army during and after the war. My first memories, my very earliest impressions are all of the city. I can also claim a birthright that makes me one of life's elect, at least according to one classical writer. He said that the secret of happiness is to have been born in a great city.

glass doors on her way to make the bed. Or else he has the light on, blind drawn against Riverside Drive at noon, Japanese incense unfurling in his Separate Reality. And, again, he's in the windy Hotel Metropole, deafened by the trams, exhilarated by his view of the corniche and sea, cursing an increasingly administrative job for begrudging him even these few days to write. In Rome, Tangier, Manhattan, Alexandria, yes in galaxies far remote from ours, or even in the Edgware Road, the story is the same. The novelist somehow knows instinctively that to consider the nature, the location of his working surface, be it desk, dining room table, pyjamad lap, or bruising hotel furniture; that to discuss his daily ritual of sharpening every last one of his 2B Venus pencils, of swatting flies, of making *Morning Thunder* tea, well, it's never simply bar talk. It's no more trivial than those only seemingly inconsequential details with which a psychoanalytic patient begins his free association. In fact, according to Sergeant Cuff in Wilkie Collins' *The Moonstone,* trivia, in a sense, simply don't exist. He says:

> I made a private inquiry last week... At one end of the inquiry was a murder and at the other end there was a spot of ink on a table-cloth that nobody could account for. In all my experience along the dirtiest ways of this dirty little world, I have never met with such a thing as a trifle yet.
> (Chapter 12, Bantam Classic, p. 94.)

The novelist senses the prime importance of how and where he makes his spots of ink. His recognition may just take the form of wanting to talk about it--again and again. But recognize he surely does. For he realizes in his bones that thinking about how you write is the Royal Highway that leads you to thinking about what you write. The complications of an author's procedure, his way of working, invariably turn out to reveal--and reproduce--the complexities of his subject and theme.

By now it must be clear that this is a writer's dialogue of one. He may carry it on in the haphazard context of after dinner chat, or in a formal lecture; in a magazine article, or the bath. Yet irrespective of where the inner discourse happens, happen it does. In fact it's endless; part of the novelist's "ordeal of consciousness", in Henry James's phrase. And nothing can render the artist's mental state better than the very bathos of the writer Trigorin's words in Chekov's dramatic masterpiece, *The Sea Gull:*

> When I finish work, I hurry off to the theatre or go fishing, and there's where I ought to rest and forget, but--no, a great, heavy cannon ball begins rolling around in my head--

"Alexandria". Does the word mean all that to him? *Can* we know the mind of another? It's a question that was very much in vogue among Moral Scientists when I was at Cambridge. It may still be, since I believe philosophers pride themselves on never really answering their questions, thereby leaving them for ever open. Well, whatever my clergyman may have been thinking, one thing I *do* know for certain. All too often we ask ourselves why others say things, focusing on their presumed intentions, so as to evade the application of their remarks to ourselves. Must I confess that I myself have been guilty of doing just that? It seems so, for I fear that the word "Alexandria" sounds to my ear at once like a scornful query and a definite reproach. "How comes it that you, an Englishman bred in suburban London, schooled entirely in British institutions, prefer, no! presume to write of a far-off coastal city? — and *such* a city!" "If you were going to set your novel in Alexandria, why on earth did you so misspend your travelling studentship in Paris?" All the vicarage teas in the world, with their genteel avoidance of embarrassing conversation and sheer niceness, can't silence the questions.

Must I answer? Since I initiated the inquiry, my ghostly father notwithstanding, I suppose I must. Besides, what choice do I have in the face of such interrogation? It amounts to a demand to render up a full account of my way of writing, with special reference to a specific eastern Mediterranean city both as place of work and fictional *mise en scène.* Maybe a schoolmaster's voice within every author drives him to this kind of navel-- (or novel--) gazing; soul-searching; stocktaking-- call it what you will. Perhaps each of us is constantly assessing the conditions under which he works; reviewing the place from which, in which, and about which he writes. And believe me, I've known and lived among writers for long enough to more than suspect that when any two or three are gathered together in one bar their conversation turns into a close examination of labour conditions that would warm the hearts of even militants in the British National Union of Mine Workers. This might well be because we're always measuring our current circumstances against those we imagine would be most propitious to our creative process and, being human, in other words unquiet spirits, constantly finding our present less than ideal. But then doesn't the writer scrutinize how and where he puts his pen to paper for some other reason too? In looking for it, let's first stop to behold the man at work.

Here's his desk with a bowl of mimosa, yellow in the window framing this untypical lull in the crowd on The Spanish Steps. Here he's sitting in the dining room, his study, pausing to salivate at the odour of quince stewing with cloves as dear old Aicha's form silently crosses double

Fellows dining in Hall. Then I was peering at a dim Notice Board. The effort certainly did not go unrewarded. The College was advertising a travelling studentship in the Creative Arts and, to cut a long story short, I applied and was lucky enough to receive it.

How loveable must have been the wealthy Anglican clergyman who had endowed my Passage to Paris in memory of his two sisters, both Sunday Writers! How easily he might have squandered the money on one of those theological Fellowships nobody ever puts in for in Cambridge nowadays: for research into, say, baptism *in utero;* or how the nakedness of sixteenth century Indians might be squared with an universal original sin that provoked Adam and Eve to wear aprons of fig leaves. But no. The reverend benefactor had been far wiser. He'd settled a handsome sum to the benefit of yours truly. And reflecting on this, I feel a kinship with him that runs far deeper than simple gratitude. Both of us, admittedly for different reasons, had eschewed things academic, forsaking a scholarly order of truth, in favour of fiction.

What would the gentleman make of the book I finally wrote with his posthumous support? I can just see him holding a copy in his heavily veined white hands, squinting without his spectacles at the title: *Solomon's Folly.* He's half-smiling, mildly but bemused, as all Anglican clergymen do just in case one might be a parishioner, though since of course one never is they're constantly troubled by failing to recognize one. Then, vaguer than ever, seated at a wicker tea table on this sunlit lawn of his final, his perpetual vicarage, his lips form the word: "Alexandria". Alexandria. It is the place where my novel is set. It is the city, more than any other, whence, so long after writing the book, I come to visit its Onlie Begetter in his heavenly English Home County. But quite *how* does he say the word? What does his intonation suggest? Let's listen more closely. "Alexandria". Is he recalling, nostalgically, time spent, perhaps as an Army Chaplain during one of the World Wars, in that part of a great, now vanished Empire? Maybe the old man's gazing unseeingly across our slices of Battenburg cake and Earl Grey tea, staring beyond the croquet lawn and even the fringing rhubarb, suddenly panicked by such old memories into feeling his life's gone, all gone. Why, the spectre of a younger self is coming out of the blinding mid-day heat in Mohammed Ali Square to sit in the imitation Byzantine cool of St. Mark's, muted by Victorian stained glass windows. Or else he's standing in for All Saint's Curate, a friend and fellow-ordinand from Cambridge. He's solemnizing a soldier's marriage to a local girl in the quiet little church in Ramleh so reminiscent of one in Cornwall with its dusty pink holly-hocks--except that this endless, nearby wash is of the Mediterranean; a roar, that's distant now, and long, long ago...

Alexandria and the Writing of «Solomon's Folly» *

Leslie Croxford

Some time ago, in the early 1970's to be more precise, it became inescapably clear to me that what I really wanted to be was a novelist. Perhaps I'd spent so many years sprinkling incense on the shrine of scholarly truth, in pursuit of a Cambridge Ph.D., that something in me longed to be quite free of the tyranny of fact. How unfair to all those great, humane and creative academics at my alma mater, so many of whom had taught me! Maybe it was only an irrational mood that made me think of scholarship as a conspiracy to ruin every potentially good story by making me stick closely to the facts. Certainly my friends kindly presumed that I just desired to lie with impunity. I prefer to take my cue from Socrates' definition of Art in Plato's *Sophist* and claim that I wished to produce man-made dreams for those who are awake. And let me take some strength from numbers. At least a few scholars seem to have a definite interest in fiction. It's a guilty, and thus all the more delicious fascination, as if with pornography. One thinks of Lord Dacre's enthusiasm for forgeries: the diaries of Backhouse and Adolf Hitler.

Anyway, I was, in my own mind at least, The Man That Would Be Novelist. Very fine. But how was I to live? The question must have been in my mind one Spring evening when I was sauntering along the Backs of the River Cam with its loud punters and silent swans. Crossing a stone bridge, I wandered into not the least of the colleges, its successive courts brilliant, even in fading light, with orange wall-flowers and yellow tulips; its air redolent of very English food; its cobbles and paving-stones resounding with the clatter of undergraduates and

* This is the text of a lecture given in the ALIF series on Monday 26th November 1984 at the American University in Cairo. I am grateful to Mr. Peter Hancock for invaluable advice in matters of structure and expression.

نموذجا من الزهور المصنوعة من الورق .

أية زهور ورقية أرشدتني ؟ كانت هذه الزهور بالنسبة إليّ ذكريات عن المرفأ العتيق ، ذكريات عن الطفل الذى سجل فى خياله انطباعات إسكندرانية . وكنت أحمل هذه الذكريات حيثما ذهبت فلماذا أذهب إلى الإسكندرية وهى معى . ولكن هذا لا يعنى أنها كانت ستنقشع فى لندن أو بلاكبول فلا بد من انتظار الزمان والمكان المناسبين حتى أستطيع أن أطابق بين الذكريات ودلالتها وقد تمكنت من فعل ذلك من خلال عمل فنى هو : **نزوة سليمان** .

الإسكندرية وكتابة رواية

"نزوة سليمان"

لسلى كروكسفورد

فى بداية السبعينات تكشفت لى رغبتى الحقيقية : لابد أن أكون كاتبا روائيا . وقد ساعدنى الحظ على الحصول على منحة من جامعة كيمبردج لدراسة الإبداع الفنى ، كان أحد رجال الكنيسة الانجليكانية قد تبرع بها للجامعة . هل أستطيع أن أتخيل هذا القس ممسكا فى يده نسخة من رواية **نزوة سليمان** التى أكملت تأليفها بمؤازرته ؟ أراه مندهشا من وقوع أحداثها فى الإسكندرية ، فيسألنى : « كيف تأتى لك ، وأنت الرجل الانجليزى الذى نشأ فى ضواحى لندن ، أن تجسر على تناول مثل هذه المدينة النائية ؟ فإذا كُنْتَ تنوى إرساء روايتك هناك فلماذا بددت منحتك الدراسية فى باريس ؟ »

أما عن الإجابة على السؤال الأول ففحواها أنى أفخر بأنى إسكندرانى المولد فكان أبى يعمل فى الجيش البريطانى بالإسكندرية أثناء الحرب . ولذا فجلّ الانطباعات الأولى العالقة بذاكرتى تنتمى إلى هذه المدينة : مسقط رأسى ، وهذا رغم أنها انمحت من ذاكرتى بعد أن رحلت عائلتى عن الإسكندرية فى الخمسينات إلى غير رجعة ، فليس من الغريب أن أعجز عن استدعاء مثل هذا الموطن النائى فى الجو المكتئب المخيم على لندن المحطمة أو فى الفندق المهجور الذى أجلينا إليه فى مصيف بلاكبول .

وطوال هذه الحقبة كنت ، فى الحقيقة ، أذكر الاسكندرية رغم ما كان يبدو عليّ من نسيان ، وأشتاق إليها شوقا دفينا أكاد لا أعيه أنا نفسى . لم يتكشف لى وعيى بحنينى إليها إلا بعد أن ذهبت إلى كيمبردج ونتيجة لمقابلتى إ .م . فورستر . فقد عاش فورستر فى الإسكندرية وتحدث عنها ، وبدا لى من هذه الملابسات أن فورستر بوصفه روائيا مرموقا يؤيد عملية إحياء المدينة إحياء تخيليا .

ولكن ، وبعد أن وجدت تشجيعا على كتابة مثل هذه الرواية ، لماذا لم أذهب إلى الإسكندرية نفسها لأتم مهمتى ؟ ربما لأننى لم أدر منذ البداية أن الرواية التى كنت أنوى كتابتها ستتركز حول الأحداث التى تقع فى مصر . وقد يبدو غريبا أن يستغرق إدراكى لحقيقة مهمتى كل هذا الوقت رغم أن الإسكندرية ــ أو قل ذكرياتى عنها ــ كانت تلح على فكرى . لعل ذلك حدث لأننى كنت مترددا فى استحضار مشاعر الطفولة البدائية المزعجة وهذا بنفس القدر من رغبتى فى تسجيل ذكرياتى عن مدينة طفولتى ، ولذلك كان لا بد أن أنتظر حتى أستجمع الشجاعة للقيام بهذا العمل .

وكان سببا آخر جعلنى لا أذهب إلى الإسكندرية لكتابة الرواية : أنى كنت أعيد تشكيل مدينة من الذكريات تشكيلا إبداعيا تخيلياً . فلم يكن هدفى تقديم تقرير موثق عن مكان موجود بالفعل ، ولذا فالإسكندرية ــ المدينة الواقعية ــ لم تكن تهمنى .

لا شك أن كاتبا طبيعيا مثل زولا كان سيعارض مدخلى ، ولكن صديقه سيزان كان يقول . « إنى لا أعيد خلق الطبيعة ، إنى أمثلها » . ولكى يؤيد فكرته رسم صورته النضرة « **فازة زهور** » مستخدما

There is a new concern for 'place' in literary theory, not only as a background for dramatic action, or as a mode of characterization, but also as a formal element in the artistic text. The interplay of spatial relationships and oppositions contribute to the esthetic dimension of a literary work.

Furthermore, place has always played an important role in collective identity and cultural expression. Ecological factors have influenced the ethic and esthetic of peoples everywhere. Place becomes an issue when it is violated or denied. It takes immediate significance for the colonized and the dispossessed. In exploring the poetics of place in this issue of *Alif,* we hope to uncover simultaneously the critical and the ideological dimensions of space.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally in French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles by Arab and Western critics. The next issues of *Alif* will center on the following problematics:

"The Third World: Literature and Consciousness"
"Hermeneutics and Interpretation"
"The Question of Time"

Contents

Editor: Doris Enright-- Clark Shoukri
Co-editors: Ceza Kassem Draz
Ferial Jabouri Ghazoul
Ahmad Taher Hassanein
Assistant: Maggie Hosni Awadalla
Editorial Advisor: Barbara Harlow

The following people have participated in the preparation of this issue: Muhammad Barrada, Muhammad Ahmed Birairi, Francesca Casule, Mostafa Darwish, Abdel Wahab Elmessiri, Nur Elmessiri, Arnold Green, Peter Hancock, Allen Hibbard, Nicholas Hopkins, Maureen Kiernan, David Konstan, Hasna Makdashi, Sawsan Mardini, Laurence Moftah, Laurice Nassour, John Rodenbeck, Jayme Spencer, Houda Wasfi, Duffield White.

Cover: Mohsen Sharara
Layout & Supervision: Elias Modern Publishing House & Co. in Cairo
Photocomposing: J.C. Center in Cairo
Printing: Arab World Printing House in Cairo

Price per issue:
— Arab Republic of Egypt: L.E. 2.00
— Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 7.00 (first six issues $ 42.00)
Institutions: $ 12.00 (first six issues $ 72.00)

Earlier issues of the journal include:
Alif 1 (1981): Philosophy and Stylistics
Alif 2 (1982): Criticism and the Avant-Garde
Alif 3 (1983): The Self and the Other
Alif 4 (1984): Intertextuality
Alif 5 (1985): The Mystical Dimension in Literature

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:
Alif
Department of English and Comparative Literature
The American University in Cairo
P.O. Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt

JOURNAL OF
COMPARATIVE POETICS

alif

No. 6, Spring 1986

Our land, my friend, is no barren land.
Each land gives birth in due time, And each fighter will see the dawn.
Mahmoud Darwish

Here are your waters and your watering place.
Drink and be whole again beyond confusion.
Robert Frost

يا صديقي !..
ارضنا ليست بعاقر .
كل أرض ، ولها ميلادها
كل فجر ، وله موعد ثائر !
محمود درويش

ها هي مياهك ومكان وِردك
فاشرب ، وتجمّع ثانية ، وتجاوز الفوضى
روبرت فروست

POETICS OF PLACE